

Rafael Soares Duarte

**Aproximações entre Poesia Visual Moderna e Histórias em
quadrinhos**

Florianópolis 2016

Universidade Federal de Santa Catarina.
Centro de Comunicação e expressão
Programa de Pós-graduação em Literatura

**Aproximações entre Poesia Visual Moderna e Histórias em
quadrinhos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Doutor em Literatura, área de concentração Teoria Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Alckmar Luis dos Santos.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Duarte, Rafael Soares
Aproximações entre poesia visual moderna e histórias em
quadrinhos / Rafael Soares Duarte ; orientador, Alckmar
Luis dos Santos - Florianópolis, SC, 2016.
270 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. poesia visual moderna. 3. história em
quadrinhos. 4. ritmo verbo-visual. 5. fenomenologia
literária. I. Santos, Alckmar Luis dos. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Agradecimentos

À Capes-Reuni, pela bolsa. Ao professor Alckmar, pelo acolhimento, pela honestidade e por mostrar que é possível ser um intelectual brilhante sem deixar de ser uma pessoa muito legal. Aprendi muito e espero poder ainda poder aprender mais. Aos colegas do Nupill, sou extremamente grato por toda a conversa, convivência e aprendizado informal e contundente.

À Andréa, minha linda e querida e amada esposa por todo o amor e dedicação através dos anos, toda a paciência e cuidados, toda bondade genuína e força, todos os bons planos. Pelos dois filhotes que são a razão maior de tudo. Te amo. Ao Theo e à Kunti, meus pequeninos por serem a expressão de amor no mundo e por terem me ligado na tomada. Ao meu amado irmão Daniel, por ser meu primeiro professor e ter paciência de mostrar todas as coisas legais do mundo, da música à literatura, dos quadrinhos à glória obscura da citação aleatória e nunca entendida pelos não iniciados (ou seja, quem quer que não fosse eu ou tu). Aos meus pais Elenir e Odilon pela vida e o amor incondicional e por acreditarem em mim. Às minhas irmãs Priscila, Raquel e Etiene.

Aos artistas Laerte Coutinho e ALMAndrade pela generosidade em não apenas deixar que seus trabalhos fossem utilizados aqui, mas também pela prontidão, apoio e carinho com que acolheram a ideia.

A todas as pessoas que esperaram para tocarmos os projetos musicais, literários, quadrinísticos e artísticos em geral, espero que vocês ainda estejam aí. Aos amigos. À banda World/Inferno Friendship Society.

E por último e não menos importante, às minhas costas e estômago por terem aguentado o tempo excessivo sentado e as quantidades homéricas de café (não sem reclamar). Beijo.

“absurdité visuelle”.

“Quando você não entende uma pintura, você acha que é burro.
Quando não entende uma história em quadrinhos,
acha que o cartunista é burro.”

Chris Ware

Resumo

A presente tese efetua uma aproximação formal entre poesia visual moderna e história em quadrinhos, dividida em três partes. Inicialmente é realizada uma digressão acerca dos parâmetros teóricos utilizados, a fenomenologia da percepção, a psicologia fenomenológica e a estética da recepção, paralelamente a uma descrição dos processos de leitura das histórias em quadrinhos. Em seguida é realizada a descrição dos processos de leitura da poesia visual moderna a partir dos mesmos parâmetros teóricos anteriores, mas realizados a partir da exposição das particularidades de seus diferentes experimentos. Por fim, é realizada a aproximação entre poesia visual moderna e história em quadrinhos a partir de uma análise sobre a ideia de ritmo verbal e visual em relação aos dois gêneros analisados que embasam, junto às bases teóricas anteriores, aproximações formais baseadas nas ordens e sequências de leitura verbo-visual e no uso espacial da página.

Palavras-chave: Poesia visual moderna; história em quadrinhos; estética da recepção; ritmo verbo-visual.

Abstract

This thesis consists of a formal rapprochement between modern visual poetry and comics, divided in three parts. Initially it held a digression about two of the theoretical parameters used, the phenomenology of perception and the aesthetics of reception, along with a description of the processes of reading the comics. Then it is performed the description of the reading processes of modern visual poetry, based on the previous theoretical parameters, but made from the exposure of some features of its various experiments. Finally, it held the rapprochement between modern visual poetry and comics from an analysis of rhythmic parameters regarding the two analyzed genres that support, along with previous theoretical bases, formal approaches based on verbal and visual reading sequences and spatial use of the page.

Key-words: modern visual poetry; comics; reception aesthetics; verbal and visual rhythm.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Leitura das histórias em quadrinhos	13
1.1 – Formas significantes constituintes da história em quadrinhos	13
1.1.1 – Tipos de imagem	22
1.1.2 – Imagens representacionais: desenho e palavra, e o painel das HQ	24
1.2 – A narrativa	42
1.2.1 O funcionamento dos vazios	54
Capítulo 02 – Leitura da poesia visual moderna	75
2.1 – Mallarmé e o <i>Lance de Dados</i>	75
2.2 – Carlo Carrà e <i>Festa Patriottica</i>	107
2.3 – Apollinaire, <i>La colombe poingnardee et le jet d'eau</i> , <i>Il Pleut</i> e <i>Visée</i>	120
2.4 – E. E. Cummings e <i>A leaf falls</i>	142
2.5 – <i>pluvial</i> , de Augusto de Campos, <i>silencio</i> , de Ernst Gorminger e <i>rua sol</i> , de Ronaldo Azeredo	148
2.6 – Distinções e processo de leitura	157
2.6.1 – Processo de leitura	159
Capítulo 03 – Aproximações entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos	167
3.1 – Página como unidade e justaposição intersemiótica: ...	167
3.2 – Ritmo, verso, prosa e ritmo verbo-visual	169

3.3 – Diferenciações	186
3.4 – Hibridizações.....	193
3.4.1 – História em quadrinhos na poesia visual	194
3.4.2 – Poesia visual na história em quadrinhos	201
3.5 – Aproximações formais entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos.....	207
3.5.1 – Exoforia textual integrante ao ritmo de leitura.....	207
3.5.2 – Pluralidade conectiva entre fragmentos	217
3.5.3 – Leituras paralelas dialógicas contrapontísticas	231
3.5.4 – Tridimensionalização do branco da página	240
3.4.5 – Alegorização visual do todo textual	246
Conclusões	253
Bibliografia	264

Introdução

Através dessa tese serão investigadas as possibilidades de realização de aproximações formais entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos. A comparação entre diferentes gêneros textuais normalmente indica a necessidade de delimitações sobre os processos formais que permitem essa aproximação. Assim, sua escrita será dividida em três partes: a investigação sobre a leitura da história em quadrinhos, a investigação sobre a leitura da poesia visual moderna e a análise das aproximações realizadas entre os dois. Trata-se de um estudo voltado à verificação de mecanismos de leitura a partir de uma perspectiva estética, ou seja, centrado na recepção das particularidades constitucionais que permitem a criação de efeitos específicos a cada tipo textual. A tese é a de que a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos podem ser aproximadas através de processos formais equivalentes que indicam que ambos os gêneros textuais compartilham características organizacionais básicas.

O primeiro capítulo trata da leitura das histórias em quadrinhos mas, ao mesmo tempo, é utilizado para determinar preliminarmente duas das bases teóricas que norteiam a tese como um todo. Os dois eixos apresentados são: de um lado os parâmetros filosófico-analíticos da fenomenologia a partir de Maurice Merleau-Ponty e da psicologia fenomenológica de Jean-Paul Sartre e, de outro, a análise da parte específica da estética da recepção normalmente denominada de estética do efeito, a partir de Wolfgang Iser. Inicialmente, é tratada a diferença de compreensão sobre o olhar entre o pensamento operatório e a fenomenologia da percepção, a partir de Merleau-Ponty, como forma de entender a relação entre os dados de uma obra e as possibilidades de compreensão e interpretação sobre eles. Essa distinção permite identificar as diferenças entre as imagens como produto da percepção e imagens intencionais a partir das colocações de Sartre.

Após esses apontamentos são verificadas duas formas de visibilidade criadas pelo desenho, a da *amplificação pela simplificação* e a *visualidade conceitual*, que possibilitam a análise dos tipos imagéticos utilizados na formação da narrativa da HQ. Essa análise será realizada a partir dos parâmetros da estética da recepção, que compreende o texto artístico a partir da relação entre os significantes e os vazios textuais. Esses vazios, entendidos como complexos de controle textual serão relacionados, por sua vez, às especificidades da formulação textual das histórias em quadrinhos, tanto pela utilização de diferentes formas de significantes estáticos quanto por sua ordenação de momentos textuais

isolados através do espaço conhecido como sarjeta.

A partir desses parâmetros será analisado o funcionamento dos vazios textuais em relação às projeções imagéticas interpretativas no meio verbo-visual estático das histórias em quadrinhos e a dinâmica de sucessão de leitura entre os fragmentos textuais. Por fim são descritos os aspectos organizadores das funções dos vazios textuais, a formação de campos interpretativos, sua dinâmica de alternância de tematização e a formação de horizontes interpretativos, todos estes aspectos baseados na ideia de organização textual a partir da ideia de justaposição estática intersemiótica.

O segundo capítulo trata da leitura da poesia visual moderna a partir de uma estratégia textual diversa da utilizada no primeiro. Parte-se da leitura de exemplos de poemas visuais modernos emblemáticos das várias escolas que o atravessam, do final do século XIX até a segunda metade do século XX, para depois delinear seu processo de leitura. Dois são os motivos para essa escolha. Primeiramente, o referencial teórico utilizado é o mesmo, das bases fenomenológicas sobre a compreensão dos significantes aos parâmetros de leitura da estética da recepção. O segundo motivo é a diferença aparentemente muito grande entre as formas de poesia visual moderna, já que normalmente cada nova forma de poema visual buscava instaurar novos processos formais. A ideia não é tentar homogeneizar as diferentes expressões da poesia visual moderna, já que suas contribuições desenvolveram relações diferentes entre poesia e visualidade, mas mostrar que alguns parâmetros básicos perpassam esses tipos variados de criação.

Assim, são realizadas leituras sobre o *Coup de Dés* de Mallarmé, o Futurismo, os Caligramas de Apollinaire, os poemas visuais de E. E. Cummings, e a Poesia Concreta. Através dessas leituras, os preceitos utilizados no primeiro capítulo mostram uma compreensão bastante afim à da história em quadrinhos em relação à dinâmica de criação de campos e horizontes interpretativos. Ao mesmo tempo, constrói uma relação bastante diferente entre os extratos sígnicos e as formas de criação imagética. Em vez da tematização sequencial coloca-se uma tematização por deambulação e o abarcamento de percursos acidentais de leitura no processo interpretativo.

O terceiro capítulo propõe a análise das aproximações possíveis entre poesia visual moderna e história em quadrinhos e, para poder lidar com as especificidades de ambos os textos, são descritas duas particularidades afins, verificadas nos capítulos anteriores: a ideia da página como unidade e de justaposição estática como princípios

organizadores básicos; e é também elencado outro parâmetro teórico, a ideia do ritmo como organizador de ordenações formais em ambos. É então realizada uma breve análise dos parâmetros rítmicos que, em conjunto com as especificações teóricas anteriores, possam dar conta das particularidades das dinâmicas verbais, gráficas e verbo-visuais referentes aos dois tipos textuais aproximados. A partir dessa análise são feitas as comparações, de três modos diferentes: diferenciação, hibridização e aproximações formais. Essas últimas, por sua vez, são divididas em dois tipos distintos: as baseadas em formulações rítmicas e as baseadas na espacialidade. A partir dessas comparações se pode estabelecer as bases que permitem essa aproximação sem que se deixe de tratar de textualidades caracteristicamente distintas.

Capítulo 1: Leitura das histórias em quadrinhos

Este primeiro capítulo propõe uma análise sobre as histórias em quadrinhos, buscando elementos para o aprofundamento da compreensão sobre a relação entre suas partes significantes e seus processos de leitura. As conclusões parciais obtidas estabelecerão uma base para a análise e comparação posterior com alguns aspectos formais da poesia visual moderna. Como capítulo inicial, a argumentação será feita da ideia mais geral para as mais específicas, ou seja, dos processos de significação nas partes formadoras da história em quadrinhos, e daí para suas particularidades narrativas. Primeiramente serão apontadas algumas das características relativas à ideia de significação compreendida a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, que norteará a argumentação como um todo. A partir dessa ideia de significação serão pensadas algumas particularidades dos processos de leitura de suas formas significantes – imagem figurativa (mais especificamente o desenho) e palavra. Busca-se com isso estabelecer um sentido de unidade, uma ideia destes significantes que seja válida tanto para as histórias em quadrinhos quanto para a poesia visual moderna, e que sirva de base para as comparações posteriores.

Essa ideia permitirá pensar as diferenças e semelhanças entre o desenho e a palavra enquanto tipos distintos de imagens e como as relações entre ambas no mesmo espaço modificam o estabelecimento de sentido. O objetivo é pensar a forma de organização da narrativa das histórias em quadrinhos como uma extensão da forma de significação de suas partes constituintes. Por isso, em um segundo momento será feita a análise dos processos de leitura da história em quadrinhos em si, analisados principalmente através de algumas proposições da estética da recepção. Através dos parâmetros da estética da recepção, será feita uma aproximação entre os vazios constituintes das partes significativas e os vazios narrativos. Essa aproximação permite pensar a construção da narrativa da história em quadrinhos como uma expansão da construção de sentido de suas formas significantes, ambas baseadas na relação aqui denominada de *justaposição estática intersemiótica*. Este será o mesmo tipo de interação a partir do qual será pensada a poesia visual moderna no capítulo posterior.

1.1 – Formas significantes constituintes da história em quadrinhos

As formas significantes constituintes da história em quadrinhos serão pensadas aqui sob o viés fenomenológico, mais especificamente a partir das ideias que Merleau-Ponty desenvolveu em seus escritos sobre a arte: *O olho e o espírito*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Neles, Merleau-Ponty pensa a ideia de expressão e significação através da ligação intrínseca do pensamento humano com sua corporeidade, relação que foi deixada de lado pelo que chama de “pensamento operatório”. O pensamento operatório é uma organização do pensamento que construiu o saber da ciência através de uma relação de exterioridade e separação total entre o ser que conhece e aquilo que se conhece. Pensar a relação entre significação e linguagem é também uma forma de repensar a relação entre o pensamento e o estar no mundo, o que pressupõe também reencontrar o lugar da visão nessa relação¹.

Em Merleau-Ponty a visão não aparece somente como o meio para atingir uma exterioridade captada, mas como o principal ponto de interconexão e interpenetração entre o mundo exterior e o indivíduo, por situar a condição de dupla pertença do ser no mundo, não apenas a interioridade que analisa a exterioridade, mas a interioridade que vê a exterioridade e ao mesmo tempo se vê e se sente dentro dela. Essa condição de vidente e, ao mesmo tempo, visível, implica reconhecimento e interconexão entre ser e mundo. O corpo “que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente²”, o que une paradoxalmente os dois espaços do mundo, aquele que pensa e aquele que é pensado, e faz com que se reconheça em sua experiência aquilo que é também experiência do mundo que não é ele.

Por conseguinte, a relação do olhar para com o corpo não poderia ser mais distante do pensamento operatório, pois este último implicaria uma dissociação que não existe e nem é possível, já que o corpo onde todo o olhar se dará, “é um si não por transparência, como o pensamento que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê³”. O pensamento operatório parece basear-se em uma visão seletiva sobre a relação com o mundo, pela qual se considera como dado relevante somente o que se

¹ Esta relação é explicada mais detalhadamente em: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

² Idem, *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004. p.17.

³ Idem, 2004.

recebe como mundo exterior, como se fosse possível deslocar o ser do mundo quando ele o analisa. O humano vê o mundo, pensa o mundo, mas não deixa em nenhum momento de ser parte dele, de senti-lo por dentro e como parte dele. Neste ser inerente ao que vê, a relação entre visão e mundo se dará através de recruzamento.

Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (...) luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.⁴

É possível dizer que o que se põe em questão através deste recruzamento entre mundo e olhar é a ideia de passividade da visão. Assim como não se pode dicotomizar objetividade e subjetividade, não se pode deixar de lado que o olhar também vai até as coisas e sua limitação dá às coisas a forma reconhecida pelo humano. Cor, tamanho, luminosidade e forma são aspectos que devem mais à perspectiva humana do que às coisas em si. Só há recruzamento porque o olho pode dar ao mundo tanto quanto pode tomar, e dentro dessa relação é que o olhar funda o mundo que é reconhecido como mundo humano. No entanto, esta não deve ser considerada uma relação de complementaridade entre os vieses passivo e ativo do olhar, mas, assim como na relação entre pensamento objetivo e subjetivo, aspectos intrínsecos da mesma experiência, que ultrapassa em muito uma possível soma.

O ser humano não consegue ver diversos espectros da luz que sabe serem existentes, como o infravermelho entre diversos outros, por isso eles se tornam irrelevantes para a visão humana do mundo (e mesmo “inexistentes” enquanto não os considera), ao passo que o mesmo humano nem se incomoda em nomear os espectros de luz que vê, de tão intrincados que são à sua percepção. Mesmo este exemplo aleatório mostra o quanto a ideia de realidade é vinculada às

⁴ Idem, 2004, p.18.

possibilidades e limitações do olhar, o quão indissociavelmente o pensamento humano está ligado a ele, e, por extensão, à sua corporeidade. O olhar não capta uma exterioridade pronta e dada, mas mais do que participar das coisas, aparece aí como parte da formação e coesão da manifestação da realidade. O mundo só existe da forma como o vemos porque o vemos com a elaboração específica do olhar humano. O olhar humano não é totalidade, mas faz-se totalidade, engendra uma visão e um sentido de mundo a partir de sua visão.

Na verdade, mais do que a ideia de ligação, à relação entre visão e pensamento é dada uma outra dimensão: “A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo”⁵. A ideia de visão como pensamento indica o quão radical é a concepção de recruzamento como colocada por Merleau-Ponty, já que não apenas desloca o que normalmente se considera externo para o âmbito interno e vice-versa, mas também indica que há um pensamento do corpo, que restabelece à visão “seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma. E, já que nos é dito que basta um pouco de tinta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela tenha *seu* imaginário”⁶, o que tem certas consequências no tocante à ideia de significação em sua acepção mais ampla. Nesse sentido, Merleau-Ponty irá pensar o poder de significar como encontro entre significante e o indivíduo, e a significação como expressão deste encontro.

A ideia da visão como pensamento está diretamente ligada à capacidade de criação e direcionamento do sentido. Essa ideia foi analisada em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, onde Merleau-Ponty escreve sobre a ideia de criação de significação através da ligação entre as linguagens verbal e pictórica, e principalmente através de suas expressões artísticas, a pintura e a literatura, o que vem a ser bastante significativo para o presente trabalho. Começando por uma análise sobre a ideia de Saussure do signo linguístico como somente diacrítico, Merleau-Ponty a coloca como inconsistente se relacionada com a própria prática da linguagem. Ao preconizar uma relação com o todo da linguagem, Saussure a torna incompatível com sua aquisição, pois “se a comunicação fosse do todo da língua falada para o todo da língua

⁵ Idem, 2004, p.26.

⁶ Idem, 2004, p.33.

ouvida, seria preciso saber a língua para aprendê-la”⁷. Como isso não se dá, o todo a que Saussure se refere não pode ser relativo ao todo positivo da língua, mas a uma “unidade de coexistência”, onde cada palavra aprendida valerá inicialmente como um todo, e:

Os progressos ocorrerão menos por adição e justaposição do que pela articulação interna de uma função já completa à sua maneira. (...) o importante é que os fonemas são desde o início variações de um único aparelho da palavra, e com eles a criança parece ter “apanhado” o princípio de uma diferenciação mútua dos signos e adquirido, ao mesmo tempo o *sentido do signo*.⁸

Essa ideia mostra uma ligação diferente entre o sentido e a linguagem, através do qual o entendimento de que *existe sentido* precede e anima a aquisição da linguagem. Para além de sua ligação com a língua, Merleau-Ponty diz que essa relação de busca e desenvolvimento entre signo e sentido é a mesma que está presente em toda a história da cultura. Seus exemplos vêm da arquitetura, da matemática e da linguagem, e mostram uma relação de desenvolvimento de signos e ideias que atravessa a cultura como um todo, já que não é possível datar a emergência de um princípio para si, pois cada um deles “estava antes presente na cultura a título de obsessão ou de antecipação, e a tomada de consciência que o coloca como significação explícita apenas lhe completa a longa incubação num sentido operante”⁹. E mesmo depois de estabelecidas essas construções de sentido não param de se modificar, e de trazer em si as formas expressivas futuras que sucederão as formas presentes, por isso diz que “a gênese do sentido nunca está terminada”¹⁰, e cada estabelecimento de um signo é parte deste movimento contínuo.

É então sobre uma relação mais indireta que linguagem e significado irão se relacionar. A palavra não traduz o sentido, mas estabelece com ele uma relação mais complexa: o pensamento a ultrapassa e faz aparecer o sentido. Nesse sentido a aquisição da linguagem aparece como parte da capacidade mais ampla de lidar com a criação de sentido.

⁷ Idem, ibidem, p.67.

⁸ Idem, ibidem, p.68.

⁹ Idem, 2004, p.70.

¹⁰ Idem, 2004.

O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido: a linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-a a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que fazem dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas.¹¹

O vínculo entre sentido e palavra se dá em uma relação de construção contínua, uma concepção contrária à ideia de pares estáticos entre palavra e sentido, que impossibilitariam o movimento da linguagem, sua mudança e adaptação permanente e mesmo qualquer expressão mais elaborada. Merleau-Ponty demonstra essa não-correspondência através de uma breve comparação entre a forma de expressar uma mesma sentença em línguas diferentes, colocando que os termos que não aparecem em uma configuração, mas cujo sentido é dado, não estão subentendidos, mas marcados pelo vazio entre as palavras, e consequentemente: “a ausência de um signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento do sentido, mas sim uma operação da linguagem sobre a linguagem que instantaneamente se descentraliza para seu sentido”¹².

Essa ideia não apenas se opõe à concepção da relação de pares estáticos entre significado e significante, mas mostra também uma concepção sobre esta relação. Em vez de o signo trazer um significado

¹¹ Idem, 2004, p.71-72.

¹² Idem, 2004, p.72-73.

já existente no imaginário, a leitura da relação entre o significante e o vazio inerente ao veículo de significação tende a um significado, o significado atravessa essa relação, a alimenta e se alimenta dela, “como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido”¹³. É nesse sentido que Merleau-Ponty irá aproximar a linguagem da pintura, mas não a linguagem empírica, senão o uso estético da linguagem, no qual a significação irá se dirigir ao mesmo “poder de decifração informulado”¹⁴ da pintura, pois, em vez da imposição de um sentido a ser significado pela palavra ou pelo quadro, há a intenção de significar.

A palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, (...). Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto o qual justamente está em vias de escrever (...) enfim temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda por a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam¹⁵.

Da mesma forma a pintura irá trabalhar através de uma relação de ordenação de arbitrariedades da relação entre a percepção e a visibilidade que irão se reportar a esse mesmo silêncio, que é tão parte do sentido quanto o signo em si. Neste sentido, a expressão pictórica, que se estabelece através da representação da visibilidade, e a linguagem, que lida com abstrações aprendidas, não apenas rumam para um mesmo ponto. Repartem também uma mesma intenção que não está nos significantes, mas os atravessam na criação de uma mesma “deformação coerente”¹⁶ pictórica ou linguística quando de suas expressões estéticas. Mas essa intenção também indica que a deformação coerente tem a mesma origem na linguagem e na pintura, uma relação com o mundo percebido anterior à sua mediação pela designação cultural, a relação de cruzamento que o ser encontra ao se ver como parte do mundo. Assim, a busca por formas válidas de

¹³ Idem, 2004, p.73-74.

¹⁴ Idem, 2004, p.74.

¹⁵ Idem, 2004, p.76.

¹⁶ Idem, 2004, p.85. Merleau-Ponty aqui usa a expressão “deformação coerente” em relação à pintura, mas a utilizará também referindo-se ao uso estético da língua, p.112 e 116 da mesma obra.

expressão realizam ao mesmo tempo uma relação e uma separação com o mundo percebido. Uma relação porque irá se voltar para o mundo como busca ou como negação, uma separação porque o fará despido do automatismo cultural, buscando outra forma de expressar o encontro com o mundo,

um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais *verdadeira* entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. Uma visão, uma ação enfim livres descentralizam e reagrupam os objetos do mundo no pintor, as palavras no poeta¹⁷.

A lógica alusiva ao mundo percebido presente em toda a operação expressiva mostra que no cruzamento entre corpo e mundo já está a raiz da expressão. Aprende-se a língua ao utilizá-la, assim como se aprende a ver um mundo de significação nas imagens, movendo-se entre as significações antes de dominá-las, o que é uma forma de dizer que a significação é uma expansão e uma elaboração intelectual constituída a partir da experiência corporal. Essa ligação pode ser feita porque a ação do corpo no mundo é da mesma forma um salto de fé cujo funcionamento se desconhece e cujo conhecimento se torna irrelevante para que esta aconteça.

Aqui o espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos *mover-nos*, a partir do momento em que sabemos *olhar*. Esses atos simples já encerram o segredo da ação expressiva: movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso procurar os instrumentos dessa ação do mesmo modo que o artista faz seu estilo irradiar até as fibras da matéria que ele trabalha¹⁸.

Dessa forma, se ligam em um fundo comum as capacidades de compreensão do mundo e as operações expressivas, a leitura de significações e a capacidade de criação de objetos de significação. O cruzamento entre olhar e mundo permite fazer agir a corporeidade no

¹⁷ Idem, 2004, p.87.

¹⁸ Idem, 2004, p.98.

mundo e, a partir dessa ação, estabelecer relações de significação com as coisas, compreender as significações criadas e criar relações de significação. O que essa relação faz é mostrar que o ser, através de sua corporeidade, tende à expressão e à significação já que esta terá como base a percepção.

cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas votados à inspeção do mundo, capaz de dispor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... O movimento do artista trançando um arabesco na matéria infinita amplifica, mas também continua, a simples maravilha da locomoção ou dos gestos de preensão. Já no gesto de designação o corpo não apenas se extravasa para um mundo cujo esquema traz em si: ele antes o possui à distância do que por ele é possuído. Com maior razão recupera o mundo o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar ele próprio e de fazer aparecer exteriormente aquilo que visa (...) Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é *expressão primordial* – não esse trabalho derivado que substitui o expresso por signos dados por outras vias com sentido e regra de emprego próprios, mas a operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloquência de sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição...¹⁹

É essa ideia de contato entre o mundo e poder de significação, a ideia de que a própria relação com a corporeidade faz com que o ser busque significação, através da qual o próprio contato com o mundo se torna potencialmente significativo, a ideia de que o ato humano é essencialmente significativo, que será base para as análises aqui

¹⁹ Idem, 2004, p.99.

realizadas. Isso porque, a partir dessa ideia, a concepção do efeito estético nas obras de arte não resulta simplesmente de uma passividade receptiva, mas de um encontro entre as características expressivas do objeto intencional e a projeção de significação do leitor sobre o objeto. Mais do que isso, a relação corporal se dará através de uma relação com diferentes espécies de vazios tanto referentes ao significante quanto a diferentes formas de organização de um objeto. Em cada forma de arte estas relações ocorrerão sob circunstâncias específicas e nas histórias em quadrinhos isso se dará através de uma forma bastante própria de interação entre palavra e desenho na página.

Torna-se necessário, então, salientar algumas características das formas significantes que possibilitam o objeto da análise a serem feitos aqui. Como o objetivo é apontar algumas das características de dois signos específicos, a palavra e o desenho, que auxiliem na compreensão das formas de significação que a relação entre ambos criará na história em quadrinhos, serão feitas primeiramente algumas colocações sobre a relação entre imagem e percepção para depois expor algumas características do desenho e da palavra escrita, diferenciando-as como tipos de imagens.

1.1.1 – Tipos de imagem

Pensar o ser como sistema que busca significação possibilita considerar como se dão as diferentes formas de construção de sentido resultantes do encontro do olhar com o objeto significante. Como para este texto importará a construção de sentido em objetos artísticos que lidam com o engendramento de significado através da relação entre diferentes tipos de imagem, a palavra e o desenho, torna-se necessário pensar em que sentido estes se diferenciam como imagem. Isso leva a algumas particularidades da percepção quando em relação a estes diferentes objetos. Como eles são na verdade duas das principais formas de construção de imagens intencionais, uma primeira diferenciação deve ser feita entre percepção e imagem.

A diferença entre a imagem e o objeto da percepção foi analisada por Jean-Paul Sartre no livro *O imaginário*. Sartre considera a maneira como o ser lida com a percepção das ‘coisas’ e a define inicialmente por sua infinidade de relações com o mundo. O fluxo do olhar multiplicando-se e se ajustando a cada momento, e a quantidade ilimitada de informação se transformando incessantemente faz com que Sartre diga que é a excessividade de relações que define o mundo das

‘coisas’ percebidas: “a cada instante há sempre mais do que podemos ver, para esgotar a riqueza de uma percepção atual seria necessário um tempo infinito”²⁰, o que não ocorre porque não se pode “assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação”²¹, mesmo que ocorram simultaneamente e com a mesma força, como indica Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*: “a cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações”²². Ou seja, apesar dessa excessividade existente na percepção, não há confusão entre ela e a coerência intrínseca de uma representação; o olhar se organiza dentro desse excesso e o ordena através do pensamento, o que implica uma diferença entre a percepção e o conceito de imagem.

Para definir a imagem, Sartre diz que esta é uma “relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar a um objeto”²³. Se toda imagem é essa relação, então, segundo Sartre, a expressão *imagem mental* presta-se a confusões, pois toda a imagem, desde que não se confunde com o momento de percepção e o ultrapassa, já é mental, sendo mais acurado dizer que se tem *consciência do objeto como imagem*, ou *consciência imaginante do objeto*. Assim, em vez de lidar com imagens como elementos da consciência, as pensa como “consciências completas, ou seja, como estruturas complexas que ‘têm como intenção’ certos objetos”²⁴. Por ser consciência, a relação com a imagem se dá, ao contrário do excesso da percepção, através do que Sartre chama de uma espécie de *pobreza essencial*: “os diferentes elementos não mantêm nenhuma relação com o resto do mundo e só mantêm entre si umas duas ou três relações, aquelas que eu posso constatar, por exemplo, ou então aquelas que é importante reter no momento”²⁵. Com esta colocação Sartre estabelece uma diferença entre essas duas maneiras de apreensão de um objeto, que estarão instaladas de modo diferente no pensamento.

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.22.

²¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.05.

²² Idem, 1999, p.05-06.

²³ SARTRE, op. cit., p.19.

²⁴ Idem, ibidem, p.20.

²⁵ Idem, ibidem, p.22.

Na percepção, o objeto é observado dentro do fluxo temporal do corpo e, por conseguinte, é visto de forma parcial a cada momento e sintetizado como um todo no pensamento. Um cubo, no exemplo dado por Sartre, é visto no máximo de três lados por vez, mas será apreendido através de uma multiplicação dos pontos de vistas possíveis sobre ele. Por outro lado a imagem do cubo, ou seja, a consciência do cubo como objeto, é pensada como um todo, “nos seis lados e nos oito ângulos ao mesmo tempo (...) estou no centro de minha ideia, eu a possuo inteira de uma só vez”²⁶. Isso implica uma diferenciação entre a percepção e a imagem. O objeto da percepção excede a consciência, enquanto o objeto da imagem é a consciência que se tem dele. Tem-se então um duplo movimento, a percepção, que é contínua, e a imagem, que é a percepção já transformada em pensamento, já compreendida. Dentro desse movimento, no entanto, deve-se diferenciar entre imagem incidental e imagem intencional.

1.1.2 – Imagens representacionais: desenho e palavra, e o painel das HQ

Nos primeiros momentos de sua análise, Sartre não estabelece uma distinção entre a percepção que se torna imagem mental (em seu caso, o exemplo é uma cadeira), e uma imagem que é representação de algo ou alguém (também em seu caso, um desenho e uma fotografia de seu amigo). Como é através da mesma percepção que se vê o objeto representacional, já que ele é uma coisa a ser visualmente percebida tanto quanto o são um cubo ou uma cadeira, certamente há grande identificação entre os dois tipos de imagens. Ambos os tipos de imagens são produtos da consciência, ambos são objetos sensíveis e objetos de saber, mas são diferentes na medida que apontam para diferentes alvos. A imagem que vem da percepção das coisas do mundo faz referência a si sem, por princípio, remeter a outra coisa que não a si própria como coexistente do mundo do observador. Não que não possa remeter a outras coisas ou desencadear associações de ideias, mas não é essa a sua finalidade, nem o impulso ordinário que suscita no seu observador.

O mesmo não pode ser dito de um desenho, fotografia ou quadro. Merleau-Ponty diz que “teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não olho como se olha uma coisa, não o

²⁶ Idem, *ibidem*, p.21.

fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser”²⁷, o que indica uma das diferenças entre estas duas formas de olhar. A imagem figurativa é uma imagem *feita* para remeter a outras significações além dela mesma como coisa, ou seja, é uma imagem que leva o espectador à consciência de outras imagens e significações. É um veículo *intencional* cujo motivo é levar a outras consciências, mas, mais do que isso, é também uma imagem que leva a outra ou outras imagens. Diferentemente da imagem de um objeto percebido, aquilo que a imagem figurativa representa não é a imagem que se dá na percepção dela como coisa. A imagem criada na percepção de um cubo será a de um cubo, mesmo visto na mente de forma impossível. Um desenho mostra à percepção acúmulos de tinta e incita o olhar a organizar uma ordenação na qual reconhece um objeto, um corpo, uma paisagem, um mundo.

A pintura e o desenho trazem à tona o significado da coisa representada e, no entanto, não o faz igualando-se à percepção. As soluções técnicas de produção de imagem como grandeza aparente e perspectiva, longe de aproximar a imagem da percepção e a imagem representativa, mostram em quanto de artificialidade se baseiam. Como diz Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* “a perspectiva vivida, a de nossa percepção não é a perspectiva geométrica ou fotográfica”²⁸ porque a visão ocorre temporalmente, assim como a língua, e é através de sua temporalidade que se relaciona com as ideias de distâncias e de relação entre as coisas. A representação pictórica é espacialmente estática dentro do fluxo temporal, assim como a língua escrita, e se baseia em formas simplificadas de emulação da observação do mundo, normalmente baseadas na visão monocular, onde grandezas aparentes e perspectivas fazem mais sentido. Trata-se de uma ordenação da realidade que só pode ser comparada à percepção em si de forma oblíqua, como Merleau-Ponty aponta, ao se referir à perspectiva clássica, que

é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar à sua frente o mundo percebido, e não o seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes

²⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p.18.

²⁸ Idem, 2004, p.129.

porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis.²⁹

Esse artificialismo, essa possibilidade de imposição de leis indica que o olhar realiza um movimento na leitura das imagens, vai da “não lógica” da percepção do mundo para a “lógica” da percepção da representação. É por esse movimento que Merleau-Ponty diz que não se olha um quadro como uma coisa, pois para poder “ver” a lógica representacional de uma imagem é preciso circunscrever a visão para deixar de perceber o todo livremente e “enquanto isso o mundo percebido desapareceu”³⁰. O desaparecimento do mundo percebido, que ocorre através da visão, é um movimento de abandono da excessividade do mundo exterior, de sua não lógica, para o adentramento na lógica da imagem. No entanto, é fato que se pode projetar sentido mesmo em configurações totalmente acidentais, ver figuras em manchas e relevos, o que sugere tanto a arbitrariedade do estabelecimento do sentido de uma configuração quanto uma diferença na produção de imagens em meios não intencionais e intencionais.

Quando interpretamos uma mancha na toalha, um motivo na tapeçaria, não nos colocamos que a mancha, que o motivo tenha propriedades representativas (...). De maneira que, quando passo para a atitude imaginante, a base intuitiva de minha imagem não tem nada a ver com o que aparecera antes na percepção. (...) Numa palavra, a matéria [da imagem] não é a mancha, é a mancha percorrida pelos olhos de uma certa maneira.³¹

Esse movimento do olhar é o mesmo em figuras intencionais e incidentais e a construção de significado é da mesma forma o resultado da projeção sobre o visível, pois também no desenho os elementos representativos “não são os traços propriamente ditos, são os movimentos projetados sobre esses traços”³². A principal diferença sobre a projeção de significado na leitura desses dois tipos de imagem se dará

²⁹ Idem, 2004, p.78.

³⁰ Idem, 2004, p.79.

³¹ SARTRE, op.cit., p.57.

³² Idem, op.cit., p.55.

pela não permanência da imagem incidental em contraste com a permanência da imagem intencional. Como aponta Sartre, em uma imagem criada por uma configuração incidental, “os movimentos não deixam rastro sobre a mancha. Assim que acabam, a mancha volta a ser mancha, e pronto”³³, o mesmo não ocorrendo em uma imagem intencional, como aponta o exemplo dado por Scott McCloud no livro *Desvendando os quadrinhos*.



Essa diferença diametralmente oposta entre permanência e impermanência é relativa à especificidade da imagem construída. Enquanto a projeção de significado sobre uma mancha é somente construção do olhar, a projeção de significado em uma representação intencional indica um encontro com o resultado da intenção de significar do produtor da imagem.

Quando olho um desenho, coloco nesse olhar um mundo de intenções humanas cujo desenho é um produto. Um homem desenhou estes traços, a fim de formar a imagem de um corredor. Sem dúvida, para que essa imagem apareça, é preciso o concurso de minha consciência. Mas o desenhista já o sabia, contava com isso. Ele solicita esse concurso por meio desses traços pretos. Não se pode acreditar que essas linhas se ofereçam a

³³ Idem, *ibidem*, p.57.

³⁴ McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2005, p. 31.

mim, na percepção, como linhas puras e simples, para oferecer-se, em seguida, na atitude imaginada, como elemento de uma *representação*. Na própria percepção, os traços se oferecem como representativos.³⁵

Certamente o reconhecimento da imagem é também leitura e desta forma se dá através de um aprendizado, ainda que tácito, dentro de uma formação social. O que parece importante nessa diferenciação é que o reconhecimento da intencionalidade é parte de seu estímulo interpretativo, e em parte explica porque, em um aprendizado tácito já consolidado, a imagem tenderá para uma “naturalização” tão inescapável que a desconstrução da formulação de uma imagem representativa intencional só possa ser teorizada, como demonstra o exemplo da figura 01.

O tipo de imagem utilizado majoritariamente nas histórias em quadrinhos é o desenho³⁶ e o desenho é, assim como a pintura, o estabelecimento de uma visibilidade, um “mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto apenas parcial”³⁷. Com todas as diferenças que possam ter, pintura e desenho dividem o que Merleau-Ponty chama de um “sistema de equivalências, um *logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal”³⁸ e conseguem, através desse sistema de equivalências, estabelecer uma comunicação com o olhar. Essa comunicação não pode deixar de suscitar certa estranheza quando se pensa, no caso do desenho, a relação entre reconhecimento e o traço que o possibilita.

Merleau-Ponty diz que houve “uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objeto em si”³⁹, e refere-se provavelmente à concepção semiológica sobre o ícone quando coloca que “é icônico o signo que *possui algumas propriedades do objeto representado*”⁴⁰. Umberto Eco chamou esta definição de “pura tautologia”⁴¹, por indicar como propriedade (ou seja, uma característica

³⁵ SARTRE, op.cit., p.56-57.

³⁶ Fotografia e colagens são também utilizados em menor escala.

³⁷ SARTRE, op. cit., p.20.

³⁸ Idem, ibidem, p.38.

³⁹ Idem, ibidem.

⁴⁰ ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.100.

⁴¹ Idem, ibidem.

da coisa vista) aquilo que é na verdade reconhecimento (ou seja, uma realização de quem vê). O que a definição de Morris faz é indicar uma confusão que não acontece na leitura do ícone.

Não se deixa de distinguir por exemplo que aquilo que é denotado existe em três dimensões e o retrato ou o desenho existe em duas, que aquilo que é reentrância ou abertura na percepção aparece na representação como mancha ou traço e que estas diferenças não constituem propriedades, antes diferenças. Ao mesmo tempo, também não se deixa de ler a mancha ou o traço como abertura ou reentrância, quando se reconhece a imagem. Aqui, assim como na comparação que Merleau-Ponty faz entre a linguagem e o paradoxo de Zenão, a distância infinita entre o saber sobre o que forma a imagem e o que se vê na leitura da imagem é transposta no movimento de constituição do olhar.

No caso específico do desenho, a linha circunscreve uma visibilidade para recriar através do olhar uma realidade na qual, na verdade “não há figuras visíveis”⁴² no sentido que o desenho dá para a visibilidade, uma marcação, um contorno definido que demarca algo como uma coisa separada das outras coisas, como no exemplo sobre o formato da maçã em *A dúvida de Cézanne*: “se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade”⁴³. Em outras palavras, os contornos e limites que estabelecemos como diferenciação entre as coisas estão “sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que fixa”⁴⁴. A linha como atributo da coisa representada não tem positivamente um sentido, como diz Sartre, “só visa tornar presente as relações. Em si mesmo não é nada”⁴⁵. Mas esta presentificação de relações não é apenas uma simplificação plana e bidimensional de uma realidade muito mais complexa: “figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte”⁴⁶, ou seja, não tem um sentido em si mas dirige o olhar do observador e *faz ver*, possibilita, através da imposição deste vazio constituinte, reconhecer e constituir o mundo representado.

⁴² MERLEAU-PONTY, 2004, p.38.

⁴³ Idem, 2004, p.130.

⁴⁴ Idem, 2004, p.39.

⁴⁵ SARTRE, op. cit., p.49.

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 2004, p.40.

Por isso Merleau-Ponty diz que “ícones não se assemelham, excitam o pensar... A gravura nos oferece indícios suficientes, meios sem equívoco para formar uma ideia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nós por ‘ocasião’ deste”⁴⁷. Pode-se exemplificar aqui como se dá esta relação com o vazio constituinte da imagem, o que ao mesmo tempo pode mostrar a distância entre esta ideia e a de pares estáticos entre significado e significante. Isso porque, no caso da ilustração, a relação entre o significado e o traço que forma o desenho irá se dar em uma relação oblíqua em que tanto a ausência indica diferentes formas de visibilidade quanto o traço pode indicar relações invisíveis. Estas duas características do desenho das histórias em quadrinhos podem ser chamadas inicialmente de amplificação através da simplificação e visibilidade conceitual.

Nas histórias em quadrinhos, o desenho pode percorrer todo o espectro possível de figuração, desde a mais realista até as mais básicas. Sartre coloca em seu estudo sobre a imagem uma diferença entre dois extremos do realismo na imagem, a fotografia e a caricatura. No exemplo que atravessa *O Imaginário*, Sartre diz querer se lembrar da fisionomia de seu amigo e a certo momento o faz de duas formas: olhando para uma fotografia e para uma caricatura da mesma pessoa. Na fotografia encontra todos os detalhes da fisionomia do amigo, até aqueles de que havia se esquecido, no entanto diz que “a foto não tem vida”⁴⁸. Já ao analisar a caricatura, tem-se o ponto de vista oposto, “a relação entre as partes do rosto está deliberadamente falseada, o nariz é comprido demais, as maçãs do rosto demasiado salientes, etc. No entanto, algo que faltava à fotografia, a vida, a expressão, manifesta-se claramente nesse desenho”⁴⁹. O que os exemplos das figuras acima e as colocações de Sartre indicam é uma diferença de foco no processo de leitura de imagens simplificadas e imagens realistas.

Uma primeira diferenciação pode ser vista no foco imediato de leitura destes dois tipos de imagem. A imagem realista suscita no processo de sua leitura uma comparação entre a imagem e os elementos análogos visíveis do mundo exterior, ou seja, mantém como parte integrante e indissociável da sua leitura uma atenção àquilo que faz com que ela ‘pareça real’ dentro do plano estritamente visível, como detalhes de anatomia ou sutis representações de gradações da luz sobre as coisas,

⁴⁷ Idem, 2004, p.25.

⁴⁸ SARTRE, op. cit. p.33.

⁴⁹ Idem, ibide, p.34.

por exemplo, no que aliás fica necessariamente aquém da excessividade da percepção, com a qual é comparada. Em um desenho mais simplificado, apesar da variabilidade de estilização possível ser virtualmente infinita, este viés específico da leitura, o quanto o desenho parece com o análogo real, não parece ser necessário para além da indicação de seu nível figurativo básico, ou seja, o que é necessário para a compreensão do que é representado. O que acontece é que a própria simplicidade, o fato de o desenho ser constituído mais por vazios do que por marcas, o que possibilita a dinâmica que o leitor empresta à imagem que lê.



Figura 02 – Desenho de Scott McCloud⁵⁰

Como mostra a figura acima, esta relação também foi investigada em *Desvendando os quadrinhos*, quando Scott McCloud analisa as razões da eficiência textual do desenho cartunizado. Ignorando-se o uso da palavra ‘essencial’ utilizada por ele, que poderia ser mais bem colocado como ‘mínimo’ para evitar-se uma avaliação errônea de suas conclusões, o que McCloud indica com a ideia que denomina “amplificação através da simplificação”⁵¹ é que a projecção de

⁵⁰ McCLOUD, 2005, p.30.

⁵¹ Idem, 2005, p.30.

sentido em um desenho pode se dar em graus diferentes. A menor preocupação com o detalhe realista torna mais vívido o sentido da imagem porque há mais espaço para a projeção de significado pelo leitor. Assim como na palavra, a excitação que possibilita a elaboração do sentido na imagem não corresponde a um preenchimento ponto por ponto daquilo que é representado, funda-se na mesma relação com os espaços vazios que permeiam a imagem, e que tanto na palavra quanto na imagem serão preenchidos pelo leitor no seu processo de leitura.

Através desses traços pretos não visamos somente uma silhueta; visamos um homem completo, concentramos nele todas as suas qualidades sem diferenciação: o esquema está preenchido até não poder mais. Na verdade, essas qualidades não estão *representadas* em rigor, os traços pretos não representam nada, a não ser algumas relações de estrutura e atitude. Mas basta um rudimento de representação para que todo o saber se desmorone, emprestando assim uma espécie de profundidade a essa figura plana. Desenhem um tipo que flexiona os joelhos e levanta os braços: projetarão em seu rosto a estupefação indignada. Mas não poderão *vê-la*; ela existe no estado latente, como uma carga elétrica.⁵²

Já a visibilidade conceitual é, basicamente, a relação oposta à da ampliação pela simplificação, pois representa de forma visível sensações, estímulos e reações não visíveis. A forma mais conhecida desta visibilidade é a que emula a movimentação dentro do painel. Novamente o que o desenho faz é mostrar a grande distância entre a percepção e a representação por, assim como na pintura, tornar espacial uma relação temporal, sugerindo “uma mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente em minha retina sugere uma transição, um mover que ela não contém”⁵³. Mas, diferentemente das artes plásticas, onde a investigação cubista sobre o movimento criou imagens que não permitem o reconhecimento das figuras, em “um devaneio zenoniano sobre o movimento”⁵⁴ a movimentação nos quadrinhos normalmente

⁵² SARTRE, op.cit., p.50.

⁵³ MERLEAU-PONTY, 2004, p.40.

⁵⁴ Idem, 2004.

mantém a integridade da representação⁵⁵, interpretando formas da percepção do movimento como se pode ver nas figuras 03 e 04.

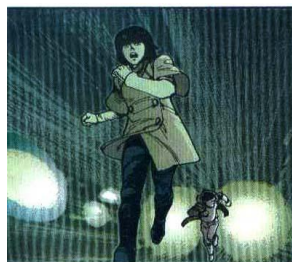


Figura 03 – Asterix, desenho de Uderzo⁵⁶ Figura 04 – Akira, desenho de KatsuhiroOtomo⁵⁷

As indicações gráficas de movimentação na figura 03 mostram o movimento como se visto por alguém que busca a manter a visibilidade da cena como um todo. Os traços esboçam uma espécie de diagrama do caminho percorrido pelos elementos em movimento, como no exemplo da estrela cadente dado por Merleau-Ponty, de forma semelhante ao que vê alguém que move a mão em frente aos olhos mas mantém o foco na cena a sua frente. Já a figura 04 emula a visão que mantém o foco no objeto em movimento. Neste caso é o cenário em torno que tende a ser visto de forma desfocada. Mas, mesmo mostrando diferentes formas de focos do olhar, ambas as representações do movimento são realizadas através do estabelecimento do traço como indicação de uma relação invisível, e mesmo inexistente no sentido que esta representação dá a elas. No entanto, se a representação do movimento ainda vem de uma interpretação do mundo visível, a representação de relações imateriais e subjetivas como as emoções é uma forma de visibilidade conceitual que pode compreender desde relações simbólicas com a sensação corpórea a intrincadas metáforas visuais.

⁵⁵ Obviamente há diversos momentos em que a representação nos quadrinhos é afetada, mas são exceções.

⁵⁶ GOSCINNY, René & UDERZO, Albert. *Asterix Gladiador*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p.44.

⁵⁷ OTOMO, Katsuhiro. *Akira*. São Paulo: Editora Globo, 1989. Vol. 01. p.41.



Figura 05, desenho de David Mazzucchelli⁵⁸

O exemplo da imagem 07, acima, é retirado da adaptação para os quadrinhos do livro *Cidade de vidro* de Paul Auster, e mostra uma conversa entre os personagens Daniel Quinn e Paul Auster. Quinn havia perdido alguns anos atrás a esposa e o filho de três anos e na visita que faz ao escritor relembra seu sentimento de perda ao ver a família de Auster, parecida com a sua. A imagem do segundo painel da sequência fica deslocada dentro da continuidade estrita dos acontecimentos e ainda mais deslocada se relacionada com a frase que a acompanha no mesmo painel. O que ela faz é mostrar aos olhos do leitor a perturbação interna causada em Quinn. Scott McCloud, analisando algumas das relações entre palavra em imagem fala sobre esta mesma cena: “no quadrinho dois somente as palavras nos informam qual a fonte da “chaga” emocional de Quinn, e só a arte retrata o momento como algo mais do que uma conversa educada”⁵⁹. Apesar das diferenças consideráveis, todas estas formas de representação se dão através do traço, através do ato de tornar visível toda e qualquer relação que se queira tornar significante e parte da leitura da imagem.

As outras formas de visibilidade conceitual que aparecem nas histórias em quadrinhos, indicações mais básicas e amplamente conhecidas de representação emocional como gotas de suor indicando

⁵⁸ MAZZUCHELLI, David & KARASIK, Paul. *Cidade de vidro* (adaptação do romance de Paul Auster). São Paulo, ViaLettera, 1998, p.96.

⁵⁹ MCCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2008, p.137.

nervosismo, ou traços que indicam algum tipo de intensidade ou surpresa, apresentam um nível tão grande de reconhecimento que já se tornaram uma espécie de linguagem, como colocou Scott McCloud.

Se as figuras, dependendo de como são feitas podem representar coisas invisíveis como emoções, então a distinção entre figuras e ícones como linguagem, que se especializam no invisível, pode parecer meio confusa. Na verdade, o que estamos vendo nas linhas vivas dessas figuras é a matéria-prima da qual uma linguagem pode surgir.⁶⁰

É como ponto extremo desta relação de simbolização que a palavra aparece. Ainda que em suas origens a palavra tenha sido pictórica, o contínuo desenvolvimento da língua separou a forma da palavra de sua significação, afastando uma relação inicialmente caricatural, ou seja baseada no reconhecimento icônico, em direção a um sistema baseado no som⁶¹. Mesmo em línguas ideogramáticas nas quais a origem pictórica pode ser rastreada, o significado do ideograma já não corresponde à leitura de uma imagem, o que indica de certa forma o caminho percorrido pela palavra. Assim, pode-se pensar também a palavra como uma forma especializada de visualidade conceitual pois, em termos estritos as palavras são também um tipo de imagem.

A teoria semiótica separa a palavra escrita da imagem representacional por não ser semelhante ao que representa, por ser arbitrária como signo. Como visto, se é a leitura que dá sentido ao conceito de semelhança na representação imagética, e se essa representação pode ter infinitos níveis de “irrealismo”, totalmente incorrespondente e mesmo oposto ao grau de leitura que a imagem possibilita, pode-se questionar que tipo de arbitrariedades deixam de existir na representação imagética. Partindo da análise anterior sobre o desenho, pode-se pensar as especificidades referentes à criação de sentido através da palavra escrita, e um primeiro passo provável é o reconhecimento de suas particularidades como imagem, o que ela é, ainda que de um tipo bastante específico.

⁶⁰ Idem, 2005, p.127.

⁶¹ Em: Idem, 2005, p.131, McCloud mostra alguns estágios desta mudança.



Figura 06 – Desenho de Will Eisner.⁶²

Se se deve definir a palavra escrita como um signo arbitrário, ela o é de forma específica, diferente da ilustração, pois torna espacial um signo temporal, e visual algo sonoro, como mostra o exemplo metalinguístico acima, de Will Eisner. Se o sentido da imagem é também arbitrário, o é de maneira diferente do da palavra, e um dos possíveis indicadores desta diferença é a forma como estas são aprendidas. Na palavra escrita o aprendizado é explícito e sistematizado enquanto o aprendizado da imagem se dá tacitamente na vida em sociedade. O domínio sobre a significação da palavra se dá em um processo muito mais lento do que a representação pictórica. E, se não se pode falar de motivação natural na figura, não se pode deixar de lado que nela se darão as relações de semelhança e reconhecimento e que este aprendizado da leitura da imagem é essencialmente autodidático. O olho educa a si próprio, é um “instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins”⁶³. Na palavra, nem semelhança nem reconhecimento irão acontecer. Na imagem, em que a particularidade do traçado direcionará grande parte de seu sentido, a palavra, desde que não se pretenda figurativa, não diferencia o sentido em função do traço que a escreve. Uma fonte com ou sem serifas, por exemplo, não faz nenhuma diferença no sentido de uma frase unicamente verbal, nem mesmo a escrita manual, desde que inteiramente legível.

Mesmo sendo imagem, ou seja, uma configuração pictórica intencional, a palavra não importa como imagem no mesmo sentido em que o desenho, são considerações diferentes que as definem. O fundo de significado a que palavra e desenho se reportam e se ligam é o mesmo como indica Merleau-Ponty, ainda que a especificidade da palavra seja

⁶² EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.26.

⁶³ MERLEAU-PONTY, 2004, p.19.

muito maior, mas a maneira como levam o leitor até o significado difere pela dinâmica de ancoragem ou desligamento entre sentido e imagem, como notou Sartre.

Na significação a palavra é apenas uma baliza: apresenta-se, desperta uma significação, e essa significação não volta nunca sobre ela própria, mas avança para a coisa e deixa cair a palavra. Ao contrário, no caso da imagem de base psíquica, a intencionalidade retorna constantemente à imagem-retrato.⁶⁴

A palavra tende a desaparecer, o leitor apenas passa pela palavra enquanto imagem e não a retém quando engendra o significado. A imagem desenhada tende a não desaparecer, pelo contrário, sua significação ficará ancorada tanto à imagem em geral quanto ao estilo de traço que a fez aparecer, que permanecerá como referência a toda a significação elaborada. A palavra como imagem funciona como se fosse um umbral através do qual o leitor passa para formular a significação, enquanto a imagem pictórica o faz como um meio de transporte, a representação figurativa vai junto à significação, fazendo com que seu traçado seja parte dela, que a significação seja fixada através de seu traçado. No entanto, estas formas de significar, apesar de diferentes, não são excludentes.

Se o próprio do gesto humano é significar para além de sua simples existência de fato, inaugurar um sentido, daí resulta que todo o gesto é *comparável* a qualquer outro, que se prendem todos a uma mesma sintaxe, que cada um deles é um começo (e uma sequência), anuncia uma sequência ou recomeços, na medida em que não está, como o evento, fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que sua mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão.⁶⁵

Esta comparabilidade entre as formas de expressão não indica

⁶⁴ SARTRE, op. cit., p.40.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, 2004, P.100-101.

uma indistinção entre as diferentes formas de significar, mas que a inter-relação entre elas é legitimamente parte integrante de suas propriedades. É através desta inter-relação que a história em quadrinhos irá estabelecer sua significação mínima. A interação entre figura e palavra dentro de uma mesma configuração, mesmo quando os significados isolados sejam totalmente díspares, irá criar outro signo, que estabelece seu sentido através de uma interação entre ancoramento e desaparecimento da imagem, e seu significado não será exatamente o de cada parte significante que o constitui.

Uma das características mais interessantes da história em quadrinhos é exatamente a maneira como engendra seus momentos de significação através da interação entre palavra e figura. Diferentemente de formas unicamente verbais ou unicamente pictóricas, a história em quadrinhos, por ser tanto verbal quanto visual, tem como seu elemento básico não o desenho ou a palavra, mas seu lugar de interação, o painel. Certamente, o painel pode ser constituído somente por desenho ou mesmo somente por texto verbal. A escolha por explicar aqui seu funcionamento a partir do momento de interação intersemiótica se dá por que nele pode-se indicar todo seu processo de funcionamento básico. O que fica de fora desta leitura é o silêncio do painel unicamente visual, mas na verdade este tem mais sentido dentro da sequência de painéis, a ser pensada na segunda parte deste capítulo.

Na história em quadrinhos esta interação ocorrerá de uma maneira bastante específica, dentro de um painel espacialmente isolado, circundado, por sua vez, por outros painéis. Na segunda parte do capítulo será pensada a relação de criação e recriação de sentido através da configuração dos painéis, mas a análise isolada do painel ou quadrinho possibilita algumas conclusões prévias interessantes para a análise da história em quadrinhos, relativos à significação no painel isolado, e também adianta características de sua forma específica de organização como narrativa.

Primeiramente pode-se pensar brevemente a relação entre palavra e imagem em um painel. Scott McCloud analisa as formas de relacionamento entre palavra e imagem nas histórias em quadrinhos, em seu livro *Desvendando os quadrinhos*. Nele, aponta as possibilidades de preponderância, equivalências e irrelevância entre uma e outra na criação de sentido. As formas de combinação enumeradas por McCloud são:

Específica de palavras: as figuras ilustram, mas não acrescentam quase nada ao sentido do texto, permitindo uma grande liberdade ao desenho; Específica de imagem: As palavras só acrescentam uma “trilha sonora” a uma sequência visualmente falada, ou alguma fala irrelevante; Duo-específica: palavras e imagens transmitem a mesma mensagem. Usada demasiadamente em quadrinhos antigos como forma de redundância, majoritariamente é modernamente utilizada como recurso irônico e para idiossincrasias narrativas; Interseccional: palavras e imagens ampliam ou elaboram seus sentidos uma sobre a outra; Paralela: palavras e imagens seguem cursos diferentes; Montagem: palavra como parte integrante da figura. Interdependência: palavras e imagens se unem para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinhas.⁶⁶

McCloud faz uma diferenciação entre estas formas de interação. Entre as formas que elenca, diz abertamente que não é fã da interação duo-específica, largamente utilizada nos quadrinhos de super-heróis das décadas de 1960 e 1970 como simples forma de reiteração. Ao mesmo tempo, diz que a combinação por interdependência, a mesma utilizada por exemplo no segundo painel da figura 07, é a relação entre palavra e desenho por excelência da história em quadrinhos. Provavelmente McCloud faz esta colocação porque a relação por interdependência mostra de forma mais explícita que, dentro de um painel intersemiótico, o sentido de um signo não irá se estabelecer isoladamente. Certamente, se pensada em relação à narrativa, mesmo a interação que chama de duo-específica pode representar mais do que reiteração, mas, de certa forma, mesmo dentro de um mesmo painel a relação de reiteração pode ter sentido maior do que simples repetição.

⁶⁶ Adaptado. McCLOUD, 2005, p.153-155, também em 2008, p.130.



Figura 07, desenho de Laerte Coutinho.⁶⁷

No cartum acima, por exemplo, é exatamente a possível reiteração sgnica, facilitada pela homofonia entre “balanço” como denominação verbal para o brinquedo em que o personagem está e “balanço” como exame de uma situação (note-se que a vestimenta do personagem o indica como uma espécie genérica de “empresário”), que abre a interpretação para o significado da configuração como um todo. Por sua vez, é o fato de estarem juntas, configuradas no mesmo momento de significação o que une as duas leituras, e ‘balanço’, e “parar para um balanço” torna-se ao mesmo tempo uma referência a parar para o brinquedo e à parada para reflexão, ou ainda à parada para a reflexão através da parada para o brinquedo.

Como visto, de acordo com Merleau-Ponty ambas as formas de significação organizam sentido através de seus vazios como imagem, que indicam uma significação que não está nele. Da mesma forma, na relação entre palavra e imagem na história em quadrinhos há um vazio relativo à incompletude de sentido de cada parte significativa em relação à outra. Nessa relação há uma particularidade interessante, pois este vazio é criado pelo fato de as diferentes formas de significação estarem em um mesmo momento de significação, o que faz com que uma relação entre elas seja parte integrante de sua interpretação. Ao mesmo tempo, é através desta relação que o vazio entre elas criará sua significação própria, o que leva a uma outra consideração sobre a especificidade da configuração específica do painel da história em quadrinhos.

⁶⁷ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/laerte/tiras/> Acesso em 29/04/2013.



Figura 08, desenho de Quino, palavra como dado visual.⁶⁸

A criação de sentido entre palavra e imagens representacionais nas histórias em quadrinhos se diferencia de outras formas que utilizam este tipo de relação. No cinema ou no teatro por exemplo, elas serão relacionadas através de uma configuração temporal que, mimeticamente, estará infinitamente mais próxima da realidade exofórica. A história em quadrinhos por sua vez estabelecerá sua significação através da relação *unicamente espacial* entre imagem figurativa e palavra, o que confere ao texto verbal uma particularidade importante para os propósitos aqui colocados, que pode ser exemplificado através de qualquer livro didático sobre HQ quando se pensa sobre o espaço que deve ser deixado para o texto dentro da configuração pictórica do painel. Mesmo que o texto verbal tenda a desaparecer quando de sua leitura, a palavra irá *sempre* manter um viés imagético na história em quadrinhos, uma presença, já que divide *espacialmente* o painel com o desenho. A figura 08, um cartum do desenhista argentino Quino, mostra exatamente esta relação ao retratar a transmissão de um discurso secreto ou proibido através da

⁶⁸ QUINO. *Deixem-me inventar*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 64.

espacialidade do texto verbal, que só pode ser escondida no casaco do personagem porque tem uma presença física, a despeito de seu sentido verbal.

Até aqui as considerações foram feitas pensando os processos de significação de um único painel da história em quadrinhos. Sua forma de significação *através* dos signos que o compõe a tornam um tipo básico de unidade constituinte das histórias em quadrinhos, pois indica este signo plural que surge da relação espacial entre palavra e imagem. Mas, em uma distinção amplamente aceita, um único painel isolado que utilize esta forma configura-se como o que se chama normalmente de *charge*, representação normalmente caricatural e satírica sobre algum acontecimento social ou político imediatamente anterior a ela, ou *cartum* quando seu sentido é mais amplo ou voltado a ela própria. A significação propriamente dita das HQ surgirá através da *sequência* destes painéis em uma página. Segundo Art Spiegelman, “nos quadrinhos, a página é a unidade básica do pensamento”⁶⁹ e sua característica de textualidade intersemiótica indica que a página como uma unidade é, por sua vez, continente de diferentes unidades menores (página painel signo), já que sendo um meio textual estático, manterá a separação das unidades menores através dos diversos tipos de vazios textuais que apresenta, logo, mantendo a individuação de cada signo. Por outro lado essas unidades menores só adquirem uma ordenação textual através da interação com os outros signos. Portanto, é na página que se construirá o sentido da textualidade dos quadrinhos, através de sua interação espacial. Através da análise da narrativa das histórias em quadrinhos pode-se pensar sua organização formal como uma expansão da mesma forma de significação do painel.

1.2 – A narrativa

Uma das primeiras considerações teóricas importantes acerca da narrativa das histórias em quadrinhos aparece na obra *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco. Ao falar sobre o que chamou de “leis de montagem” das histórias em quadrinhos, Eco diz que esta

não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através

⁶⁹ SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns*. Retrato do artista quando jovem % @ & #!. São Paulo: Companhia das letras, 2010, s/n.

de uma fatual descontinuidade (...), a história em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*.⁷⁰

E em uma nota explicativa sobre este mesmo parágrafo, Eco faz alusão a um estudo sobre leitores de fotonovela (história em quadrinhos feita com fotografias). Nele, os leitores diziam recordar, como favoritas, cenas que não existiam materialmente, na configuração da sequência de painéis lida, e eram, na verdade criadas mentalmente na leitura pela justaposição de dois painéis mostrados. Se a ideia de quebra e recriação de um *continuum* não corresponde exatamente à totalidade do processo que ocorre na leitura das histórias em quadrinhos, o que Eco faz nesta breve análise é mostrar a base de seu processo narrativo, uma forma de conexão constitutiva entre duas ideias espacialmente distintas.

Em essa ideia seria desenvolvida posteriormente no já citado *Desvendando os Quadrinhos*, de Scott McCloud. McCloud se propõe a explicar a HQ através de um livro em quadrinhos, tornando suas ideias em grande parte auto-exemplificadas. Certamente a teoria literária pode ser também metalinguística, mas diferentemente do apagamento inerente à linguagem, o fato de lidar com a visualidade torna o leitor mais consciente de realizar os mesmos processos que estão sendo explicados a ele, mesmo quando explicação e exemplo não são concomitantes. Em certo momento de *Desvendando os Quadrinhos*, McCloud dispõe dois painéis lado a lado: o primeiro apresenta a figura de um homem visto até a cintura, com um machado erguido acima de sua cabeça e com expressão facial de raiva, atrás de um segundo homem em primeiro plano, com expressão de medo em seu rosto e com as mãos erguidas. Em seus respectivos balões de falas estão as frases: “agora, você morre!” e “não, não!”. O segundo painel mostra a silhueta de prédios sob um céu noturno (escuro e com uma lua) e uma configuração fonética, escrita sem a circunscrição de um balão de fala (“eeyaa!!”) sobressaindo-se na configuração geral da cena, como se escrito no céu⁷¹.

Como se pode perceber através desta descrição, não há indicação de uma continuidade ou qualquer outra ligação motivada entre os painéis, seja no nível iconográfico ou linguístico. Em termos estritos, o segundo quadro pode ter acontecido em outro tempo da narrativa, com

⁷⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.147.

⁷¹ McCLOUD, 2005, p.66.

personagens diferentes, a motivação do grito pode ser totalmente oposta a do primeiro quadro, ou poderia não ser nem um grito. Mas a ideia de sequência de perseguição/ataque/assassinato, realizados pelo primeiro homem e sofridos pelo segundo é a ideia que se forma em sua leitura imediata. Abaixo destes dois painéis, a imagem cartunizada de Scott McCloud indicará a importância do espaço em branco entre eles, a chamada *sarjeta*, nesse processo.



Figura 09 – McCloud apresenta a sarjeta das HQ, desenho de Scott McCloud.⁷²

Segundo McCloud:

É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as

⁷² Idem, 2005, p.66.

transforma em uma única ideia (...) os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada.⁷³

A sarjeta é esse espaço criado entre cada momento de significação em uma história em quadrinhos e, como o próprio exemplo de McCloud demonstra (no terceiro painel, sem a marcação criada pelas bordas dos painéis), o conceito de sarjeta não está submetido à sua demarcação gráfica. Painéis sem bordas ou separados apenas por uma linha ainda estão separados entre si, ainda representam momentos de significação espacialmente separados. Mesmo que apareça demarcada na maioria das transições entre quadros, a ideia de sarjeta é mais ligada ao fato de que entre cada painel é criado um todo significativo encerrado, há uma separação, um vazio, que mantém a configuração de cada painel como um todo encerrado em si, sem conexão com os outros.

McCloud chama de *conclusão* o processo de constituição de significado entre os quadros e indica a sarjeta como sua “gramática”⁷⁴. Apesar de eficaz dentro da explicação em que foi colocada, a escolha das palavras que McCloud usa para definir as histórias em quadrinhos deixa certas lacunas sobre o que acontece em sua leitura. Na verdade, a sarjeta não pode ser considerada a gramática das HQ, já que não indica os fatos de sua linguagem, nem os estuda. Neste caso é mais acertado chamá-la de sua *sintaxe*, pois indica a relação de sentido criada a partir da disposição de suas partes significantes básicas, os painéis. Essa aproximação é válida também por ser integrante de todo momento narrativo. Como os quadrinhos são um meio estático, qualquer transição será feita entre os vazios dos painéis, como coloca McCloud: “do arremesso de uma bola ao extermínio de um planeta, a conclusão deliberada é o método básico para o quadrinho simular o tempo e o movimento”⁷⁵, bem como qualquer efeito narrativo ou criação mais elaborada de significação. Todo e qualquer desenvolvimento irá, então, utilizar o *mesmo* processo de compreensão constitutiva *entre* os segmentos, independente da simplicidade ou complexidade de transição requerida, o que permite a McCloud dizer que “em um sentido bem

⁷³ Idem, 2005, p.66-67.

⁷⁴ McCLOUD, 2005, p.67.

⁷⁵ Idem, 2005, p.69.

estrito, quadrinho é conclusão”⁷⁶. No entanto, a palavra conclusão também se presta a confusões por indicar uma inferência, a dedução de um significado em vez de leitura, o que aponta para uma relação muito mais pobre do que a que se dá efetivamente na leitura de uma história em quadrinhos.

Este processo a que McCloud chamou *conclusão*, e que compreende como a conexão constitutiva entre duas ideias distintas a partir de um vazio textual, foi estudado anteriormente no âmbito da teoria literária por Wolfgang Iser no ensaio *A interação do texto com o leitor*, um dos textos iniciais da estética da recepção, que posteriormente foi transformado na obra *O Ato de Leitura*. Com estes dois textos, Iser inaugura e desenvolve a segunda orientação da estética da recepção, aquela que analisa o efeito estético, em vez dos registros sobre a recepção propriamente dita. De certa forma, como o próprio Iser indica, é esta ‘estética do efeito’ que permite o desenvolvimento da ideia de recepção porque, se “recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos (...) ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’”⁷⁷, ou seja, o texto tem um potencial de efeito, e é este potencial que aponta os cursos possíveis de sua recepção e controlam, dentro de certos limites (e, mesmo estes, mutáveis), suas possíveis leituras.

Mas, quando dessa reescritura da qual resulta *O ato da leitura*, uma das principais questões do texto inicial, a do vazio textual, foi quase totalmente deixada de lado por Iser. Se esta ausência representa uma mudança de ideia por parte de Iser é difícil precisar em que grau isto se dá. Se por um lado Iser pediu a retirada do texto da segunda edição de *A literatura e o Leitor*, de Luiz Costa Lima, trocando-o pelo texto *O jogo textual*, por outro, as conclusões do artigo e do livro não entram em conflito. Porém, no que se refere à relação com a leitura das histórias em quadrinhos (e com poesia visual), as conclusões de Iser sobre a importância e o papel do vazio textual são preponderantes para sua compreensão, especificamente pela organização espacial de suas formas, como será colocado posteriormente, daí porque o presente texto ter o foco principal no ensaio *A interação do texto com o leitor*.

A escolha da estética da recepção para pensar a narrativa dos quadrinhos é uma forma de pensar esse tipo de narrativa como uma expansão em escala da maneira como suas unidades narrativas mínimas,

⁷⁶ Idem, p.67.

⁷⁷ ISER, Wolfgang, *O Ato de Leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996, p.07.

os painéis e suas partes formadoras, foram compreendidos através da fenomenologia. Em *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, Terry Eagleton mostra que a base da estética da recepção é a fenomenologia, mas de maneira estranha estabelece esta ligação através de Husserl, o que o permite a Eagleton chamar o estudo da recepção e do efeito de a-histórico como, aliás, o faz com todas as outras teorias não marxistas da literatura⁷⁸. No entanto, a ligação entre a estética da recepção e a fenomenologia não se dá através de Husserl, mas da fenomenologia hermenêutica do mesmo Merleau-Ponty, de forma alguma um teórico a-histórico, como o próprio Eagleton indica, na mesma obra.

De qualquer forma, dadas as devidas diferenças é possível dizer que as bases do texto *A interação do texto com o leitor* são previamente estabelecidas em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* de Merleau-Ponty. Quando Merleau-Ponty analisa a relação entre o sentido explícito da palavra à significação tácita da imagem, diz que

a propriedade que [a linguagem] aparentemente possui de extrair o sentido dos signos, de isolá-lo em estado puro (...), seu pretensão poder de resumir e encerrar realmente num único ato todo um dever de expressão, não serão apenas o mais alto ponto de uma acumulação tácita e implícita como aquela da pintura?⁷⁹

Coloca assim as duas formas de significação sob o fundo comum da *expressão primordial* de que falou anteriormente⁸⁰, primando pelo efeito em contraposição ao tema. É por esta possibilidade de significação comum que pode dizer que “um romance exprime tacitamente como um quadro”⁸¹, pois indica que o que importará em uma narrativa não é o fato narrado mas, “após a notícia, o silêncio, a viagem de sonho, a certeza sem pensamento, a resolução eterna. Ora, isso não está dito em nenhum lugar”⁸².

É exatamente através dessa ideia que Iser começará sua argumentação em *O Ato de Leitura* ao apresentar uma leitura de novela

⁷⁸ No capítulo II de EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.83-136.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, 2004, p.109-110.

⁸⁰ Ver nota 20.

⁸¹ MERLEAU-PONTY, 2004, p.110.

⁸² Idem, 2004, *ibidem*.

The figure in the carpet, de Henry James, em que um crítico tenta encontrar o significado oculto da obra póstuma de um escritor, por acreditar, de acordo com a crítica da época, que é a mensagem que dá o caráter de arte a uma obra. A tarefa do personagem de James está fadada ao fracasso e, segundo Iser, isso se dá pelo próprio caráter da obra de arte, pois “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa”⁸³, portanto, o sentido da obra de arte não é “algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado”⁸⁴. Dizer que o significado não está na coisa observada, mas do encontro constitutivo entre o leitor e as intenções de significação impostas pelo objeto é calcar-se na ideia de que a leitura é uma interação específica entre texto e leitor.

Por esse motivo Iser inicia o texto *A Interação do texto com o leitor* através de uma comparação entre as condições discerníveis da interação diádica, ou seja, as condições de comunicação face a face, que sejam igualmente válidas para a relação entre o texto e o leitor. Segundo Iser, de seu exame de modelos de interação da psicologia social, e da pesquisa psicanalítica a propósito da comunicação, “importa que a imprevisibilidade, dominante em toda interação, é passível de se converter na condição constitutiva e diferencial do processo de interação dos respectivos parceiros”⁸⁵. Dessa imprevisibilidade, Iser diz que surgem deficiências contingentes que são produtivas para uma comunicação, pois limitam as possibilidades de controle dos planos de conduta dos falantes e provocam uma reorganização das estratégias de comportamento e uma modificação desses planos de conduta por parte dos falantes.

A imprevisibilidade em uma interação diádica nasce da impossibilidade de experimentar diretamente a experiência do outro, um espaço entre as experiências individuais. Este espaço “que realmente está ‘entre’, não pode ser nomeado por coisa alguma que aí aparece. O entre é em si mesmo nonada (no-thing)”⁸⁶. Esta não-coisa⁸⁷, que Costa Lima traduz como nonada, é o que denomina como um vazio central à

⁸³ ISER, 1996, p.29.

⁸⁴ Idem, 1996, p.34.

⁸⁵ ISER. *A interação do texto com o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.83-132, p.84.

⁸⁶ Idem, 1979, p.86.

⁸⁷ Se necessário, a referência a este termo será aqui denominado como ‘não-coisa’.

experiência da relação face a face, que se constrói sendo preenchido por cada interlocutor com suas próprias representações realizadas na situação de comunicação, e por conseguinte, suas representações sobre as representações do outro, fator que por si indica a necessidade de julgamento interpretativo por parte dos interlocutores.

A relação entre texto e leitor difere consideravelmente da interação diádica pelo fato de o texto não poder sintonizar com seu leitor, ao contrário das partes de uma relação diádica. Na relação entre o texto e o leitor não existem as reações, interrogações e esclarecimentos que diminuem as ambiguidades e limitam a variabilidade de interpretações sobre os sentidos possíveis em uma relação face a face, “ao contrário, os códigos que poderiam regular essa interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiro ser construídos”⁸⁸. Assim como a inapreensibilidade da totalidade da experiência alheia é uma não-coisa, um vazio central que as situações e convenções ajudam a regular na interação face a face, em um texto será também a não-coisa que funcionará como “assimetria fundamental entre texto e leitor que originam a comunicação no processo de leitura”⁸⁹. Visto a partir dessa assimetria, o equilíbrio alcançado pelo preenchimento do espaço entre texto e leitor é realizado pelo leitor através das suas representações projetivas mobilizadas pelo texto de forma não determinada, o que introduzirá na leitura as múltiplas possibilidades de uma comunicação. Mas Iser indica que:

Para que estas possibilidades possam se realizar, devem existir, no texto, complexos de controle, pois a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições. Esses meios de controle não podem ser tão precisos quanto numa situação face a face, nem tão determinados como o código de uma relação diádica. A eles cabe levar a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas. Esses meios de controle contudo não podem ser compreendidos como entidades

⁸⁸ ISER, 1979, p.88.

⁸⁹ Idem, 1979.

positivas independentes do processo de comunicação.⁹⁰

Esses complexos de controle são, assim, descritos como algo que não é definível por si, mas unicamente em relação ao que foi dito, como um espaço vazio que tem como contorno aquilo que é dito no texto. Iser cita Merleau-Ponty:

A ausência de um signo pode ser um signo e a expressão não é um ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento de sentido (...). A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa. (...) A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele.⁹¹

E, a partir dele, denomina esses lugares nos quais o leitor pode recriar o que não foi colocado como *vazios textuais* e negações. Para Iser, os vazios textuais são os espaços que, não podendo ser preenchidos pelo próprio sistema do texto em que estão inscritos, são preenchidos por outro sistema, o da cognição do leitor, em uma atividade de constituição pela qual os vazios “funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação do leitor que segue as condições postas pelo texto”⁹². O outro lugar para esta interação seria possibilitado pelas negações que se formam na supressão do texto. Ambos têm o efeito de instâncias de controle: os vazios possibilitando a conexão de relações entre diferentes perspectivas de representação do texto e incitando o leitor a coordená-las; e as negações suprimindo elementos conhecidos para provocar mudanças nas atitudes do leitor quanto ao valor negado.

Desta forma o vazio textual assume a posição de uma conexão potencial, não como uma lacuna na determinação daquilo que é o objeto estético intencional, mas como o espaço para a “ocupação pela projeção do leitor de um ponto determinado do sistema textual. Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra uma necessidade de

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.89.

⁹¹ Aqui aparece a tradução utilizada até agora do texto de MERLEAU-PONTY, 2004, p.72-73, mas foi respeitado o corte feito por Iser em, LIMA, 1979, p.91. Parte desta citação aparece na nota 13 deste capítulo.

⁹² Idem, 1979. p.91

combinação”⁹³. Como o objeto imaginário se forma a partir da inter-relação entre os esquemas do texto, os vazios se caracterizam como o instrumento decisivo dessa operação por indicar os segmentos do texto a serem conectados.

[Os vazios] representam as “articulações do texto” pois funcionam como as “charneiras mentais” das perspectivas de representação e assim se mostram como condições para a ligação entre segmentos do texto. À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem.⁹⁴

Quando Iser diz que os vazios quebram a conectabilidade entre as partes de uma textualidade, “sinalizando tanto a ausência de conexão quanto as expectativas do uso habitual da linguagem”⁹⁵, verifica uma diferenciação entre a linguagem artística e a cotidiana voltada à comunicação. O vazio textual como assimetria ou falta será parte integrante de ambas as formas de uso da linguagem, mas indicará relações diferentes em cada uma. A linguagem cotidiana é regulada em seu uso através de reiterações, esclarecimentos, indagações, que asseguram, dentro do possível, que os interlocutores consigam apreender o sentido proposto por cada uma das partes. Por sua vez um texto expositivo, na medida em que este se pretenda inteligível e capaz de estabelecer comunicação de sentido tenta apagar essas assimetrias, ou ao menos se antecipar ao máximo a elas. Em um texto artístico literário o sentido precisa ser constituído, o que indica menos relações reguladoras e consequentemente um aumento dos vazios nos textos ficcionais. Esses vazios indicam “menos uma falta do que uma necessidade de combinação dos esquemas do texto, pela qual se forma o contexto que dará coerência ao texto e sentido à coerência”⁹⁶.

Em um texto ficcional narrativo, os “esquemas” a que Iser se refere seriam partes de uma narrativa que podem ser apontadas, como um segmento com sentido narrativo reconhecível, que interagem,

⁹³ Idem, 1979, p.106.

⁹⁴ Idem, 1979, ibidem.

⁹⁵ Idem, 1979, p.107.

⁹⁶ Idem, 1979.

evocam ou se relacionam com outros segmentos, entre os quais um vazio seria localizável. Essa relação aponta um sentido apenas sugerido pelas perspectivas textuais colocadas por cada segmento do texto. Isso leva Iser a dizer que como “produto perspectivístico, o texto exige que suas perspectivas de representação sejam constantemente inter-relacionadas”⁹⁷, pois somente esta inter-relação permitirá a leitura do objeto estético, verdadeiramente formado apenas na mente do leitor através de suas projeções feitas sobre essas perspectivas no ato da leitura.

Em uma narrativa puramente verbal, as perspectivas textuais elencadas por Iser são: “perspectiva do narrador, da perspectiva dos personagens, da perspectiva da ação ou enredo e da perspectiva da ficção marcada do leitor”⁹⁸. Em um meio que lida com imagens representativas, a ideia de perspectiva textual deve certamente levar em conta esta particularidade. E, certamente, a partir das proposições de Iser sobre os vazios textuais as histórias em quadrinhos aparecem como um meio narrativo permeado de vazios projetivos, que se configuram de diferentes formas e se relacionam em diferentes níveis. Relativo à parte textual linguística é possível verificar, além de seus vazios internos (informacionais, sintáticos e semânticos), outros tipos de vazios, provenientes das conclusões parciais da primeira metade deste capítulo. No caso das histórias em quadrinhos há que se considerar que toda forma de interação se dará espacialmente, e é o fato de serem relações de justaposição estática que possibilitam essas inter-relações.

Sua característica de permanência parcial como imagem implica um vazio existente entre os segmentos de um ou mais textos linguísticos dentro de cada painel, que permite que um texto verbal possa manter um sentido coeso mesmo estando fragmentado e junto a outros textos, por sua vez também fragmentados. Essa possibilidade de interação difere de outras formas narrativas por permitir a coexistência de discursos paralelos que se configuram dentro do mesmo espaço intersemiótico do painel, e também permitir uma virtual interação indireta destes discursos.

Quanto aos desenhos, e levando em conta o fato de Iser não se ater apenas à literatura, estendendo suas leituras de vazios ao cinema⁹⁹, e consequentemente à visualidade, é possível compreender suas assertivas

⁹⁷ Idem, 1979, p.108.

⁹⁸ Idem, 1996, p.179.

⁹⁹ Idem, 1979, p.102.

em relação ao plano pictórico em geral. Dessa forma as incompletudes no campo pictórico transformam-se em vazios através do qual “o lado oculto de um objeto percebido não é completado por nosso conhecimento, (...) mas permanece como um pano de fundo indeterminado, que transforma o que é percebido em uma tensão, se não mesmo em um signo preciso”¹⁰⁰. Como também foi apontado ao fim da parte 1.1.2, na interação entre desenho e texto, as duas formas de leitura e compreensão (imagética e linguística) bem como seus respectivos vazios acima expostos serão mediados por um vazio de cunho intersemiótico, que permitirá que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na formação de significados do objeto estético.

Os vazios projetivos até aqui apresentados são, no caso da compreensão linguística e imagética isolada, vazios informacionais, ou seja, dados que suprimidos ou negados acionam a interpretação projetiva do leitor. No caso da interação entre desenho e texto trata-se de vazios intersemióticos que permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao objeto estético, do painel à própria narrativa, de forma interdependente e que podem, também, se configurar como vazios informacionais.

No entanto os quadrinhos ainda contam com sua forma mais particular de vazio, os vazios relativos à sequência de painéis que formam as narrativas. A divisória entre cada painel, a supracitada *sarjeta* é também, sob todos os aspectos, um vazio; um espaço vazio entre cada unidade intersemiótica mínima (o quadrinho, ou painel), não de sentido informacional, mas físico. O vazio da sarjeta não é relativo a nenhuma informação reconhecível da textualidade das HQ, simplesmente dividindo cada momento intersemiótico. De acordo com o que postulou Iser, as sarjetas não possuem determinação ou precisão semântica de forma independente, nem são compreendidos como entidades positivas independentes do processo de comunicação.

Confirmando esta lógica, o próprio Iser admite a possibilidade de um vazio físico como textualmente projetivo ao colocar entre seus exemplos de vazios textuais o espaço entre os capítulos de um folhetim como um vazio adicional ao vazio próprio ao texto¹⁰¹, ou seja, um vazio físico como adicional ao informacional. A grande diferença é que nas histórias em quadrinhos, o vazio físico não é adicional ao informacional

¹⁰⁰ Idem, 1979.

¹⁰¹ Idem, 1979, p.118.

sendo, pelo contrário, parte essencial e constante de constituição e organização sintática e semântica, estando presente “entre” cada momento mínimo que forma a narrativa, como colocado anteriormente.

Considerando-se os vazios informacionais, intersemióticos e físicos existentes nas histórias em quadrinhos, pode-se pensar como as proposições de Iser sobre os vazios como “articulações do texto” possibilitam conectar as perspectivas de representação de um texto que apresente as características formais da HQ. Pode-se então verificar se os vazios textuais verificados nas histórias em quadrinhos, “suportam” o funcionamento proposto por Iser para os vazios projetivos em um texto artístico, pensando-se tanto as diferenças quanto as semelhanças entre ilustração e palavra. Como o texto de Iser já contempla os vazios informacionais e estes não diferem grandemente dos de uma narrativa unicamente verbal, esta leitura irá focar principalmente no funcionamento dos vazios espaciais representados pelas sarjetas, ainda que as outras formas de vazios sejam contemplados, quando necessário.

1.2.1 O funcionamento dos vazios

Os vazios do texto ficcional aparecem em uma relação oposta à que se dá no mútuo controle do uso da linguagem pragmática, em que cada interlocutor fornece todos os dados necessários para a compreensão estrita da mensagem, assim como nos textos técnicos e expositivos, que regulam suas conexões a fim de garantir a recepção de um sentido textual específico. Por sua vez, o texto ficcional constrói seu significado através de uma “desautomatização das expectativas habituais do leitor, (...) [que necessitará] reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo”¹⁰². Essa desautomatização induz o leitor a descobrir novas formas de conectar os segmentos textuais em uma nova unidade de sentido. Essa unidade de sentido irá configurar, na mente do leitor, o objeto estético, indicado mas não explicitado pelo texto.

À conectabilidade dos segmentos textuais Iser relacionou o conceito de *good continuation* da psicologia da percepção, denominação que “indica a ligação consistente de dados da percepção, assim como a ligação das formas de percepção entre si”¹⁰³. Os vazios textuais, que descontinuam essas conexões, fazem com que o leitor crie outras conexões entre os segmentos do texto em sua imaginação. Os textos

¹⁰² Idem, 1979, p.109.

¹⁰³ Idem, 1979.

ficcionais não organizam os esquemas disponíveis para a construção de imagens pelo leitor em uma sequência previsível, não se sujeitando assim totalmente ao princípio de *good continuation*. Dessa forma, o “princípio de economia vigente para a percepção – do qual se constrói o objeto de percepção –”¹⁰⁴ é quebrado, fragmentado, relacionando e ao mesmo tempo se opondo às disposições feitas pelos leitores.

Os vazios rompem com a conectabilidade dos esquemas, o que significa por diretamente em confronto, umas contra as outras, as normas seletivas do repertório, bem como os segmentos das perspectivas e, assim, anulam a expectativa da *good continuation*. Disso resulta um acréscimo na atividade constitutiva do leitor pois se trata agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas em uma configuração integrada. Assim, por via de regra, a quebra da *good continuation* pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor.¹⁰⁵

Através da relação entre a quebra da *good continuation* realizada pelos vazios textuais, e da formulação de imagens mentais pelo leitor, é possível afirmar que o único lugar onde efetivamente se pode encontrar uma ligação consistente entre os dados perceptíveis na história em quadrinhos é pensando isoladamente cada significante dentro do painel. Mas mesmo essa ideia deve ser relativizada já que um desenho que mostre uma imagem incompleta, uma imagem menos diretamente referencial, no campo pictórico; assim como uma sintaxe mais elíptica, simbólica ou alusiva, ou uma incompletude textual no nível verbal, também impulsionarão a construção de imagens. Pode-se dizer, entretanto, que a construção de imagens em uma história em quadrinhos tem diferentes formas, ou que acontece em diferentes níveis.

Como visto, desenho e palavra formam um momento de

¹⁰⁴ Idem, 1979, p.110.

¹⁰⁵ Idem, 1979.

significação único dentro do painel o fato de dividirem o mesmo espaço semantizante faz com que se estabeleça um sentido de unidade mesmo entre os mais díspares segmentos. Antônio Luiz Cagnin chamou o painel, de “unidade narrativa mínima”¹⁰⁶ porque ele é a parte mínima em que algo é contado, logo sua configuração forma uma espécie de unidade. Mas mesmo dentro desta unidade os vazios existentes em cada signo permanecem como possíveis conexões, ou seja, mantêm a integridade de cada segmento. O fato de ser um signo formado por signos faz com que se tenha que pensar a ideia de segmento nas histórias em quadrinhos de forma plural. Cada imagem e cada texto verbal é um segmento textual, logo o painel pode ser entendido como um segmento composto. A relação entre desenho e texto verbal cria uma imagem que é o painel, que, por sua vez estará em relação de justaposição espacial com outros painéis. A ideia de justaposição é aqui tomada em seu sentido estrito, de *coordenação espacial de significantes*.

Essa especificação só se torna necessária pela confusão altamente difundida pelos escritos do cineasta Sergei Eisenstein que se utiliza do termo justaposição para tratar sobre o cinema. Quando Eisenstein coloca que “*dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*”¹⁰⁷, confunde justaposição (a colocação lado a lado, portanto espacial) com *sobreposição*. Esse equívoco só ocorre porque Eisenstein escreve sobre o filme a partir do ponto de vista do autor, que pensa sua obra a partir dos termos de sua construção, edição e montagem, não nas especificidades da recepção. Isso porque ao ser exibido, cada quadro do filme passará pelo mesmo ponto para ser projetado, criando a ilusão de movimento e transição. A diferença, se não é relevante em relação ao resultado interpretativo (o que é discutível), é essencial em relação à recepção. A sobreposição estabelece a movimentação geral dos sentidos do signos de forma passiva. A velocidade mínima de 24 quadros por segundo faz com que o espectador receba a sequência de imagens como movimentação temporal realizada pelo aparelho. Em sentido oposto, a justaposição estritamente pensada indica que é o leitor que realizará toda e qualquer movimentação e projeção interpretativa.

¹⁰⁶ CAGNIN, op.cit., p.86.

¹⁰⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2002a. p.14. Essa noção aparece também anteriormente em *A forma do filme*, 2002b.

Então, seguindo a lógica proposta por Iser, através da qual os vazios são localizáveis entre cada segmento textual, haverá, nas histórias em quadrinhos, uma quebra da *good continuation* dentro de cada painel (entre cada dado que compõe o painel) e entre cada painel. Por conseguinte, a construção de imagens mentais constituintes da narrativa será efetuada pelo leitor *dentro e entre cada momento narrativo mínimo*.



Figura 10 – História em quadrinhos de Art Spiegelman.¹⁰⁸

Na história em quadrinhos *High art lowdown* acima, de 1990, criada como uma crítica feita por Art Spiegelman à exposição *High and*

¹⁰⁸ Disponível em <https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2012/10/20/i-vecchi-quotidiani-valgono-quanto-foglie-derba/#more-6169> Acesso em 20/10/2014.

Low: Modern Art and Popular Culture do Museu de arte moderna (MOMA) de Nova York. A exposição, que tratava sobre a relação entre alta e baixa cultura excluiu totalmente as histórias em quadrinhos de suas considerações, ao mesmo tempo enaltecendo o movimento da pop art e sua estética “baseada”¹⁰⁹ nas mesmas histórias em quadrinhos. A resposta de Spiegelman foi uma página em quadrinhos composta, à primeira vista, por painéis e tiras em quadrinhos referentes a nomes e obras das artes plásticas e das histórias em quadrinhos.

Primeiramente, um representação satírica de um quadro “de” Lichtenstein em cujo balão de fala está o texto “Oh, Roy, sua alta arte morta foi construída sobre baixa arte morta! ... A verdadeira energia política, sexual e formal na cultura popular viva te escapa. Talvez seja – chuif – por isso que você é patrocinado por museus”. Este por sua vez se sobrepõe a uma tira, deixando apenas os dois últimos painéis aparecerem, neles as indicações de traço e cores tornam reconhecível o personagem Dick Tracy: recordatório “no MOMA”; fala de Tracy: “eu procurei em cima e embaixo, chefe – tudo o que vejo é sua coleção permanente” e o recordatório apontando para o seu relógio/paleta de pintura: “paleta de pulso de dupla direção”. O último quadrinho da tira mostra o chapéu do personagem (onde se lê “Warhol esteve aqui, Gould¹¹⁰ não”) com a fala: “Eles fazem escolhas míopes, não ousando os riscos que vêm com um tópico arriscado” e o recordatório: “cuidado, Dick, você está sendo enquadrado¹¹¹”.

Abaixo desse bloco há outra tira, imitando traços, personagens e situações da tira Krazy Kat, uma das mais conhecidas e influentes histórias em quadrinhos do início do século XX. No primeiro painel da tira, 'gualda' Pupp conversa com Ignatz, que pega um tijolo: “Bem, 'ratcho', ungido pelo mundo da arte enfim, hein?”; ao que Ignatz responde: “Esses 'comedores de torta'. *Nós* eramos uma aposta segura, louvados por todos, de E. E. Cummings a Umberto Eco – não estou dizendo que não merecemos, mas...”. Ao fundo, em meio à paisagem, está o chapéu amarelo de Dick Tracy. O segundo painel mostra Ignatz brandindo o tijolo em direção à representação da cadeia em que, nas

¹⁰⁹ O “trabalho” do pintor Roy Lichtenstein, expoente da *pop art* é abertamente roubado de obras em quadrinhos. O pesquisador David Barsalou pesquisou durante 32 anos para encontrar todas as fontes de onde Lichtenstein retirou suas obras, reunindo o desenho original, o nome do autor e a cópia no endereço: <https://www.flickr.com/photos/deconstructing-roy-lichtenstein/>.

¹¹⁰ Chester Gould foi o inventor do personagem Dick Tracy.

¹¹¹ *Framed* tem nesse caso faz referência tanto à ideia de ser enganado quanto a de ser emoldurado, no caso optou-se por enquadrado, que na medida do possível abarca ambas.

tiras de Herriman, o guarda Pupp normalmente prende Ignatz por jogar tijolos em Krazy, com a inscrição *Museum* em lugar de *Jail*. Sua fala: “Mesmo nós fomos reduzidos a ser meras notas de rodapé na heroica história da pintura. 'Alta' e 'baixa' são uma questão de classe/econômica, não estética”. O terceiro painel mostra Ignatz arremessando o tijolo através da tela *Cão latindo para a lua* (1926) de Miró, e acertando a nuca do gato Krazy, como costumeiramente acabavam as tiras de Herriman. A fala de Ignatz: “Bah, aquele tal Miró é bom o bastante para fazer quadrinhos, mas eu acabei de encontrar um furo em sua composição...”, é seguida pela de Krazy: “pequenhu Iconoclaxta¹¹²”.

Abaixo das tiras estão cinco composições em painéis isolados. A frase “Believe it and nod (acredite e acene)” parodiando a frase “Believe it or not (acredite ou não)”, ao lado reprodução do quadro *Retrato de Gertrude Stein* de Pablo Picasso com os dizeres “Preparação H encolhe hemorroidas – esta popular propaganda de metrô de 1903 estava anos à frente de seu tempo! Ela não apenas inspirou o famoso retrato de Picasso em 1906, mas desse modo influenciou uma geração inteira de *caricaturistas*”. Um desenho de uma avestruz com MOMA escrito em seu dorso e a inscrição “avestruz gigante em NYC...solta um grande ovo, mas não muito nutritivo”. O cartaz da exposição *modern art & popular culture* com a indagação: “Enigma: se a arte é um subgrupo da cultura, como você compara maçãs e frutas?”. A representação de um grafitti: “700 dólares por um ingresso! Dê-o ao mendigo que mora ao lado do MOMA”, acima de um recordatório imitando a legenda de uma obra: “Grafitti, 1990, sangue sobre tijolos (28" x 52)". Anônimo. Note a poderosa caligrafia”.

Ao lado, o personagem Ching Chow cita a mesma parte do conto *O idioma analítico de John Wilkins* utilizada por Foucault em *As palavras e as coisas*: “Borges imaginou uma enciclopédia chinesa que dividia os animais em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) domesticados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães em liberdade, (h) incluídos na presente classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, (l) et cetera, (m) os que acabam de quebrar a bilha, (n) que de longe parecem moscas¹¹³. [e complementa:] A amostra de alta e baixa é organizada em torno de princípios similares”. Por último, ao

¹¹² Os desvios linguísticos característicos dos personagens da tira Krazy Kat foram traduzidos aqui com base nas recorrências fonéticas da tradução de Drago em: HERRIMAN, George. *Krazy Kat*. Páginas dominicais 1924-1925. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2007.

¹¹³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.IX.

lado, estão duas colunas de personagens de histórias em quadrinhos, cada um com um nome de quadrinistas, artistas plásticos e poetas encimadas pela palavra “desaparecidos!”.

Pode-se notar que a ideia de uma ligação consistente de dados da percepção é constantemente rompida nessa história em quadrinhos, nos mais diferentes níveis que a compõem. Nesse caso, o mais aparente deles é a variedade de tipos de gêneros textuais que a formam: três quadros reproduzidos, duas tiras, frases aparentemente soltas, dois cartuns e uma listagem de ilustrações e colagens com 22 desenhos seguidos de legenda. Graficamente ocorre também uma quebra da *good continuation* através da diferença entre estilos de desenho e pintura, dos tipos verbais, e principalmente da ordenação aparentemente caótica da disposição geral, que parecem indicar mais uma montagem do que uma única história em quadrinhos, ainda que essa impressão seja formulada pela apenas anteriormente à leitura.

Ainda sobre o nível gráfico há também, dentro de cada unidade reconhecível, dois tipos diferentes de quebra dos dados da percepção, a incompletude de cada desenho em cada ilustração isolada e a que indica a ideia de ações em sequência, nas tiras. No nível verbal, também podem ser apontados diferentes tipos de quebras de ligação. As que pertencem a uma mesma unidade de perspectiva textual, partindo de um mesmo discurso localmente reconhecível, as quebras entre os segmentos de um mesmo discurso, fragmentados entre os painéis no caso das tiras e a existente entre os diferentes discursos verbais que compõem o texto da história em quadrinhos como um todo. A construção de imagens mentais nesse caso será realizada em níveis distintos, primariamente na compreensão de cada segmento textual, cada imagem e cada texto verbal, depois na relação entre os segmentos reconhecíveis como sendo de uma mesma parcela textual (a tira, a ilustração com legenda) e, finalmente, entre as diferentes partes do texto como um todo, em uma atividade contínua de construção de imagens.

Segundo Iser, a razão desta construção de imagens se encontra na descrição de Sartre sobre a formação das imagens no imaginário humano. Através de sua descrição é possível verificar que certas observações de Sartre reforçam algumas colocações feitas até aqui. Exemplar é o modo como a compreensão dos objetos irrealis descrita por Sartre se assemelha ao funcionamento da história em quadrinhos. Da mesma forma compartimentada que os painéis em uma HQ, o objeto imaginário é descrito por Sartre como independente, isolado:

Não age sobre nada, nada age sobre ele. Se quero representar para mim uma cena um pouco longa enquanto imagem terei de produzir intermitentemente objetos isolados em sua totalidade e estabelecer entre esses objetos, por lances de intenções vazias e decretos, ligações ‘intramundanas’.¹¹⁴

Estas ligações serão efetuadas através da projeção de interpretação, um ato posicional como o chama Sartre, através do qual o leitor crê que “as cenas truncadas unem-se num todo coerente (...) [unindo] as cenas presentes às cenas passadas por intenções vazias acompanhadas de atos posicionais”¹¹⁵. Da mesma forma que na quebra da *good continuation*, estas imagens serão unidas pela criação de imagens mentais, sobre as quais Sartre faz uma diferenciação importante para Iser. Segundo Sartre, é necessário distinguir entre duas camadas em uma atitude imaginante completa: “a camada primária ou constituinte, e a camada secundária, comumente denominada reação à imagem”¹¹⁶.

Conquanto a camada primária se refere aos “elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal”¹¹⁷ a camada secundária será criada mentalmente em reação à primeira, com maior independência. A partir dessas colocações é que Iser irá colocar que, como as imagens “não podem ser sintetizadas em uma sequência, se é levado a abandonar as imagens formadas a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem a medida que construímos uma nova”¹¹⁸, com as “imagens de primeiro e segundo graus”¹¹⁹ como Iser chamou as camadas primária e secundária de Sartre.

No entanto, é necessária certa relativização ao pensar a história em quadrinhos em termos de imagens de primeiro e segundo graus. Por se tratar de um meio também pictórico as imagens de primeiro grau serão formadas na história em quadrinhos pelo próprio desenho do painel. Diferentemente da literatura, por exemplo, em que mesmo as

¹¹⁴ SARTRE, Jean-Paul, 1996, p.179.

¹¹⁵ Idem, 1996, p.173.

¹¹⁶ Idem, 1996, p.180.

¹¹⁷ Idem, 1996.

¹¹⁸ ISER, 1979, p.110.

¹¹⁹ Idem, 1979, p.111.

imagens de primeiro grau deverão ser constituídas através da leitura, a ilustração, por seu caráter analógico e também por estar 'encerrada', totalizada em um painel, fundará um sentido pictórico completo dentro de cada momento narrativo, ou seja, de certo modo a imagem de primeiro grau é dada.

Em *High and Lowdown*, por exemplo, tem-se como imagens de primeiro grau aquelas dadas pelos desenhos, que permitem reconhecer personagens, cenários e situações, além de tornar reconhecível o uso de personagens conhecidos pelo público dos quadrinhos e da arte como Dick Tracy, Krazy Kat Ignatz e Officer Pupp, Gertrude Stein, Popeye, Katzenjammer Kids, Mickey Mouse, Betty Boop, entre vários outros. O texto verbal, além de seu direcionamento abertamente crítico no qual discute a situação relativa à exposição do MoMa e sua recepção pelo mundo dos quadrinhos, também estabelece cenas menores como a do mendigo ao lado do Museu de Arte Moderna, o intertexto com Borges e Foucault, e a propaganda para hemorroidas. Como imagens de segundo grau estão, por exemplo, as movimentações dos personagens entre os quadros, no caso das tiras. A mudança de posição de Dick Tracy, o ato de Ignatz levantar o tijolo do chão no primeiro painel, brandi-lo no ar na segunda e arremessá-lo entre o segundo e o terceiro painel são produtos da criação de imagens que se projetam sobre o vazio da página. E como visto, como produtos do imaginário ancorados por dados observáveis como as imagens de primeiro grau, torna-se difícil desfazer essa ligação.

Mas a ideia da criação e projeção de ligações entre as imagens e os segmentos de um mesmo painel não devem ser pensados apenas em uma relação de complementaridade ou de confirmação das expectativas interpretativas mais básicas. Dentro de um mesmo painel, mesmo o sentido de uma imagem de primeiro grau dada como a ilustração, pode ser relativizado ou mesmo ser desfeito através da interação com o texto a que estiver atrelada.



Figura 11 – desenho de Laerte Coutinho

Na tira de Laerte, acima, a imagem pictórica será totalmente relativizada pela verbal. Lido apenas o texto imagético, a ideia de pânico do protagonista desaparece. Já as imagens criadas a partir da interação entre os painéis, que surgem em reação às imagens pictóricas, serão produto apenas da imaginação, conforme com as colocações de Sartre e Iser. Mas é a consideração de Sartre sobre a forma que as imagens assumem quando criadas no imaginário que pode indicar a força destas imagens de segundo grau como forma de projeção representativa e interpretativa. Segundo Sartre os objetos imaginários “enquanto imagens são vistos de vários lados ao mesmo tempo; ou melhor – pois essa multiplicação de pontos de vista, dos lados, não dá conta com exatidão da intenção imaginante –, eles são presentificados sob um aspecto totalizante”¹²⁰. Essa tentativa de estabelecer uma “comunicação imediata com o absoluto”¹²¹ é que dá a força das imagens mentais formadas na leitura de uma história em quadrinhos.

A partir dessa contínua criação de imagens mentais exigida pela leitura de uma história em quadrinhos, é possível retornar a dois pontos anteriormente referidos. Primeiramente é possível corroborar o que Iser coloca sobre os vazios “desaparecerem” quando a relação dos atos de projeção do leitor se realiza em uma história em quadrinhos. Na HQ, o esforço interpretativo da imaginação preencherá esses vazios com imagens de segundo grau, e essas imagens configurarão o sentido do painel sobre os vazios de suas partes constituintes. Sobre o vazio das sarjetas, a interpretação configurará as ideias de movimentação, de deslocamento, de atos, de gestos, de transição de espaço, de transição de tempo, de voltas no tempo, de mudança de perspectiva, de simultaneidade, de foco narrativo, de metáforas visuais, ou de mais de uma dessas de uma só vez, a partir do sentido sugerido a cada painel e entre os painéis. É essa constante criação de imagens que causa no leitor de histórias em quadrinhos a ideia de continuidade narrativa e o efeito de ver ações que na verdade não se encontram graficamente expressas em uma obra, o que confirma as observações feitas por Eco sobre a leitura das “fotonovelas”.

Os caminhos estéticos possibilitados por esse tipo de organização podem ser verificados pelas colocações subsequentes de Iser. Para Iser, a dinâmica das imagens de primeiro e segundo graus tem

¹²⁰ SARTRE, 1996, p.166.

¹²¹ Idem, 1996, p.169.

importância por apontarem para a ideia de que o leitor abandona as imagens formadas ao construir novas imagens, o que causa a dificuldade de construção do objeto estético proposto pelo texto artístico. Em oposição à dificuldade de percepção do objeto artístico, proposta pelos formalistas russos, (cujo retardamento causado pelo “estranhamento” deve chegar ao fim, que é apenas “prolongado” segundo os próprios formalistas, o que indicaria uma consumibilidade da arte a partir do momento em que o objeto fosse totalmente assimilado) Iser estabelece uma contraposição através da ideia de que o que se dá na leitura de um objeto artístico é a dificuldade de ideação, ou seja, da necessidade de formulação estética (imagética, narrativa, etc.), que deverá ser reconstruída a cada leitura. O “potencial estético da ideação dificultada” é resumido por Iser quando coloca que “a ideação dificultada funciona contra nossa inclinação a degradar o conhecimento oferecido ou incitado. Sendo forçados a abandonar as imagens de primeiro grau”¹²², os leitores são levados a reagir ao que produzem e “induzidos a imaginar algo no conhecimento oferecido ou incitado que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais”¹²³.

A não-degradação das imagens aponta para um fenômeno bastante comum na leitura de uma HQ: enquanto meio pictórico, e devido à disposição espacial de seus segmentos, as imagens de primeiro grau, os painéis podem ser revisitados na leitura de uma HQ de acordo com a vontade do leitor, sem que isso comprometa sua integridade narrativa. Desse modo, vai ao encontro do que Iser escreve sobre a não degradação da imagem, já que o retorno a painéis 'passados', ainda que na mesma leitura, não degrada a construção de imagens mentais a partir das imagens dadas. Esse fato (a possível revisão de painéis na leitura de uma história em quadrinhos) é relativo a outra de suas particularidades, a alta quantidade de informações. O desenho poderá organizar em cada configuração pictórico/textual uma grande quantidade de informação pertinente, sugestiva ou potencialmente relacionável. Como diz José Gaiarsa: “Em um desenho, como em um olhar, podemos ver em um instante coisas que, se postas em palavras dariam para encher um pequeno volume”¹²⁴. Em outras palavras, uma grande quantidade de detalhes significativos para a narrativa poderá ser colocada em cada painel que constitui uma história em quadrinhos. Iser

¹²² ISER, 1979, p.114.

¹²³ Idem, 1979.

¹²⁴ GAIARSA, José. Desde a pré-história até McLuhan. In: MOYA, 1972, p.116.

diz que:

Face à ausência provisória de informação [neste caso informação sobre o que irá acontecer posteriormente na narrativa lida] intensifica-se o efeito sugestivo de detalhes que, de novo, mobiliza o leitor a imaginar soluções diversas. Tais vazios portanto provocam o leitor a produzir a própria vivacidade da história narrada.¹²⁵

Esta quantidade de detalhes legíveis, possibilitada através da supracitada distribuição espacial estática, e das configurações possíveis do desenho exigirá do leitor um tempo não determinado de leitura dos painéis. A profusão de detalhes significativos será sempre configurada (especialmente distribuída) através da segmentação dos painéis e poderá assim manter sua coesão enquanto narrativa a partir dos vazios que “ao mesmo tempo que marcam a suspensão da conectabilidade entre os segmentos do texto, (...) formam a condição de seu relacionamento”¹²⁶. O relacionamento não se refere somente aos significados parciais obtidos dos objetos dados (os painéis), mas principalmente às conexões construídas no momento da leitura, que estabelecerão as ligações entre todas as configurações potencialmente significativas “de modo que só a sua inter-relação torna possível a construção do mundo do objeto do texto”¹²⁷. Esse ‘mundo’ surgirá então da inter-relação dos segmentos, que criará as diversas possibilidades interpretativas. Para Iser

surge neste ponto um problema específico: como as equivalências formadas a partir da heterogeneidade dos segmentos textuais podem ser suficientemente controladas, de maneira que sua construção se subtraia, pelo menos estruturalmente, da arbitrariedade subjetividade (sic).¹²⁸

A questão de como a interpretação de uma obra artística se abre

¹²⁵ ISER, 1979, p.117.

¹²⁶ Idem, 1979, p.121.

¹²⁷ Idem, 1979.

¹²⁸ Idem, 1979. Posteriormente no texto de Iser, esta expressão está escrita “arbitrariedade da subjetividade” e também “arbitrariedade subjetiva”, o que provavelmente foi a intenção da tradução, neste caso.

para um leque de interpretações, mas não para qualquer interpretação, é observada por Iser em razão dos segmentos textuais em relação uns aos outros. Através dessa relação entre os segmentos, cujo exemplo Iser retira do cinema e estende aos textos literários, e que é aqui ainda outra vez estendido às histórias em quadrinhos, “o vazio entre os segmentos ou o corte entre as imagens abre uma rede de relações pela qual segmentos e imagens se determinam reciprocamente”¹²⁹. É necessário lembrar que dadas as relativizações feitas por Iser sobre as múltiplas possibilidades de interpretação em detrimento das proposições dos formalistas russos e de suas considerações críticas sobre a leitura classicista de Ingarden, o uso da expressão “se determinam” não tem sentido de encontrar um significado correto relativo ao objeto estético (como indica a ideia de pontos de indeterminação de Ingarden, analisada por Iser), mas da organização de um sentido possível a partir destas relações factíveis entre os segmentos da narrativa, um sentido composicional.

A narrativa apresentará, ao ponto de vista do leitor, em cada momento da leitura “apenas segmentos de perspectivas diferentes, cujas relações recíprocas não são verbalmente manifestadas. O aumento dos vazios resulta do fato de que, por via de regra, as perspectivas centrais são, por sua vez, também perspectivizadas”¹³⁰. Essa ‘perspectivação das perspectivas’ acontece quando o ponto de vista do narrador ‘cinde-se’ nas várias perspectivas, vozes e pontos de vista representados em uma mesma narrativa. Em relação às histórias em quadrinhos, há ainda uma coexistência possível de diferentes perspectivas em cada momento narrativo, ou seja, segmentos plurissemióticos (o painel que contém texto e desenho) que englobam partes pictóricas ou verbais unisemióticas (texto ou desenho) de outros segmentos diversos. Ao se deslocar entre os diferentes segmentos, o ponto de vista do leitor irá ligá-los “assim provocando uma rede de perspectivas, dentro da qual cada perspectiva abre a visão não só das outras, como também do objeto imaginário intencionado”¹³¹.

Como rede, “as perspectivas indicadas significam que cada uma delas apresenta um ponto de vista diferente sobre o objeto por elas visado”¹³², o que indica que o objeto estético aparecerá através das inter-

¹²⁹ Idem, 1979, p.122.

¹³⁰ Idem, 1979, p.123.

¹³¹ Idem, 1979.

¹³² Idem, 1979.

relações entre as perspectivas. O papel do vazio na construção do objeto estético do texto ultrapassará assim a função básica de estabelecimento de uma relação suspensiva entre os segmentos textuais. Iser sugere uma descrição esquemática de seu funcionamento, para mostrar “em que medida os vazios não funcionam apenas como simples meios de interrupção, mas sim como uma estrutura de comunicação”¹³³, já que para ele os vazios organizam de uma maneira específica a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor.

O primeiro aspecto da função que os vazios desempenham na leitura de um objeto estético é ligado às diferentes perspectivas dos segmentos textuais. Sua relação, não sendo a de uma sequência simplesmente escalonada, mas de “projeções de efeitos recíprocos”, ou seja, uma reformulação, elaboração ou reelaboração do sentido possível de cada parte da narrativa a partir da interação entre os sentidos sugeridos por cada segmento.

À medida que mostram a relação necessária entre dois segmentos, o ponto de vista do leitor se constitui como um campo, pelo qual os segmentos mutuamente se determinam. Sempre se forma um *campo* onde duas posições, pelo menos, precisam ser relacionadas, a exemplo do que sucede em cada momento articulado da leitura, em que ocorre uma mudança de perspectiva entre segmentos diferentemente situados. O *campo* é a unidade mínima de organização de todo o processo de compreensão.¹³⁴

A primeira propriedade do vazio apontada por Iser então é que ele possibilita a formação de um campo a partir das relações interrompidas, “como projeções recíprocas dos segmentos dados pelas perspectivas do texto”¹³⁵. Nesse sentido, os relacionamentos entre duas posições mais recorrentes ou mais básicos na história em quadrinhos serão a relação entre o texto verbal e a imagem a que está espacialmente atrelada e, posteriormente, a ligação dos dados *entre* os painéis. Dessas projeções recíprocas vindas dos significados dos segmentos resulta a ideia de campo a partir do ponto de vista do leitor. Quando os segmentos

¹³³ Idem, 1979, p. 124.

¹³⁴ Idem, 1979.

¹³⁵ Idem, 1979.

presentes no campo são coordenados, a relação entre as afinidades e diferenças apresentadas pelos segmentos irá gerar “tensões” que poderão ser resolvidas quando os segmentos do campo de referência entrarem em um quadro geral, que permitirá ao leitor a compreensão ou mesmo a construção destas afinidades e diferenças. “Mas este quadro também é um vazio, só ocupável pelo ato de ideação do leitor. É como se o vazio houvesse mudado seu lugar, no campo do ponto de vista do leitor”¹³⁶.

Após sua função elementar de organizar “a conectabilidade potencial dos segmentos do texto em projeções de efeito recíproco”¹³⁷, ou seja, estabelecer as interconexões semânticas possíveis entre os segmentos textuais, o vazio passa a habilitar o leitor a produzir uma determinada relação entre eles. Na história *High art lowdon* vista anteriormente, quando o texto imagético é mais ligado às histórias em quadrinhos, o texto verbal ser direcionado a questões referentes à mostra do MOMA caso das tiras, da lista de nomes e do cartum “chop suey”. Ao mesmo tempo, quando os segmentos imagéticos são relativos às artes plásticas, o texto verbal trata de propagandas e charadas, temas aparentemente frívolos. Aparentemente não há unidade entre imagem e verbo em nenhum dos momentos, mas, através dessa dinâmica, a superficialidade que perpassa o tratamento da relação entre artes plásticas e história em quadrinhos será tematizada. Esse agrupamento de segmentos se realiza ao fazer com que o ponto de vista do leitor se desloque por entre eles, em uma constante marginalização e tematização dos posicionamentos suscitados pelos pontos de vista do leitor. “Quando uma posição se transforma em tema, a outra (...) perde sua relevância temática e forma em face da posição alçada a tema, um vazio. Desloca-se para a posição marginal do campo e assim adquire o caráter de horizonte”¹³⁸.

A compreensão da condição de tema a que um segmento é alçado na leitura implica em um não isolamento do segmento lido, e no caso da história em quadrinhos a ideia de conexão através do seu isolamento espacial, pois traz consigo o segmento que se tornou marginal em seu campo de referência e que “por conseguinte, se transformou, quanto ao segmento temático, no horizonte de sua percepção”¹³⁹. Desse modo o vazio dá à mobilização da relevância

¹³⁶ Idem, 1979, p.125.

¹³⁷ Idem, 1979.

¹³⁸ Idem, 1979.

¹³⁹ Idem, 1979.

temática dos segmentos uma importante função de comando no ato de compreensão.

Pois a atribuição de tema, concedida a cada momento da leitura, a um segmento, implica a colocação simultânea de um horizonte, ocupado pelo segmento de que se retirou a relevância temática. Por isso as operações do ponto de vista do leitor são realizadas à vontade; a compreensão de um tema é comandada pela ocupação necessária de um horizonte dado.¹⁴⁰

Através da formação do horizonte interpretativo é que, por exemplo, *High art Lowdown* será lida como uma mesma história em quadrinhos e não uma série de tiras e ilustrações isoladas. As posições tematizadas a cada bloco textual formulam os diferentes aspectos de uma mesma crítica à relação do mundo da arte com as histórias em quadrinhos. Através deste deslocamento do ponto de vista do leitor entre as perspectivas do texto, que faz com o que os segmentos textuais depois de tematizados recuem à posição de horizonte interpretativo, é possível haver certo condicionamento do segmento que em seguida se faz temático. ‘Condicionamento’ não como fixação de um sentido correto, como colocado anteriormente, mas no sentido de que a relação que será estabelecida levará em conta a mobilização de sentido do segmento anterior. Como, através dessa relação entre tema e horizonte, os segmentos não se mostram apenas em relação recíproca, senão em uma relação de transformação, Iser diz que é apenas nessa transformação dos segmentos que o objeto estético pode aparecer. Estas transformações, por sua vez estão ligadas à mudança da posição do vazio dentro o campo de referência. Quando se dá a tematização de uma posição, condicionada pela posição marginal da outra, ocorre um “efeito de *feedback* sobre o vazio, que retroativamente modifica a influência modeladora do ponto de vista do leitor”¹⁴¹.

Iser diz que as transformações das posições representadas no texto acontecem em um “processo hermenêutico”, o que leva à segunda proposta de propriedade do vazio textual. Pelo vazio, “o ‘processo hermenêutico’ que transforma o tema realçado no comentário interpretativo do horizonte, recebe a característica de uma estrutura que

¹⁴⁰ Idem, 1979.

¹⁴¹ Idem, 1979, p.128.

se autorregula”¹⁴², desta forma impedindo que o processo de transformação através do qual se cria o objeto estético se submeta à “arbitrariedade subjetiva”. Assim, a pluralidade das interpretações resulta necessariamente “do conteúdo ideativo das posições que entram nesta estrutura, por efeito da relação recíproca do tema com o horizonte”¹⁴³. Esta relação recíproca é que 'preenche' o vazio derivado do campo referencial com a função de assinalar o caminho a ser percorrido pelo leitor, que será “guiado” (expressão de Iser) pela sequência autorregulada que se forma na narrativa, a que se entrelaçam as propriedades do vazio. Iser acaba seu texto dizendo que a função do vazio é de provocar no leitor “operações estruturadas”, nas quais a mudança de lugar do vazio é responsável pela sequência de imagens conflitantes, que irão se condicionar mutuamente no fluxo da leitura.

A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que essa resolve as deficiências da anterior. Neste sentido as imagens permanecem unidas em uma sequência e *é por essa sequência* que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor (grifo meu).¹⁴⁴

De forma significativa, o fim do texto de Iser coloca a importância da formação do significado de um texto artístico na principal característica definidora das histórias em quadrinhos segundo Scott McCloud: a sequência. Através das propostas de Iser sobre a interação entre o texto e o leitor, é necessário repensar os mecanismos da narrativa das histórias em quadrinhos para verificar as configurações estéticas possibilitadas a partir de suas especificidades. De modo geral, a relação da teoria de Iser sobre os vazios textuais com as HQ será estável. A ideia, por exemplo, dos vazios que um objeto artístico possui é encontrada nas histórias em quadrinhos em diferentes níveis, referentes a suas partes formadoras: quanto ao texto linguístico, quanto ao desenho, entre o texto e o desenho em cada painel e entre o todo de cada painel com os outros painéis, o que caracteriza como um veículo permeado de vazios projetivos. Os vazios textuais levam à ideia de segmento que, se em um texto literário puramente linguístico terá uma

¹⁴² Idem, 1979, p.129..

¹⁴³ Idem, 1979, p.130.

¹⁴⁴ Idem, 1979, p.132.

definição um tanto elástica, podendo abarcar capítulos, parágrafos, frases e até partes de uma frase, será visível nas histórias em quadrinhos, na maioria dos casos, por sua relação espacial, através da sua 'segmentação' em painéis isolados, mas também entre as partes constituintes de um painel, também reconhecíveis isoladamente.

Quanto ao texto linguístico, por manter seu viés espacial, suas segmentações serão graficamente marcadas, como nas representações que ocorrem entre diferentes vozes ou discursos em um mesmo painel ou mesmo em uma mesma voz fragmentada nos painéis de uma sequência, ficando apenas nos vazios internos de um mesmo discurso a mesma necessidade da leitura para sua 'localização' (apenas a localização, bem entendido, já que os aspectos marcados graficamente não prescindem da leitura para sua devida compreensão), e o mesmo pode ser dito em relação ao plano pictórico, no qual a segmentação entre painéis é ainda mais evidente.

Como se pode notar, todas as formas de interação particulares da história em quadrinhos são baseadas no mesmo princípio que é a sua organização através da *justaposição estática* de segmentos verbais e pictóricos. A mesma ideia de segmentação tornará a relação com os conceitos de *good continuation* bastante explícita. De maneira estrita, apenas em cada segmento único, como o desenho ou o texto verbal ocorre uma ligação consistente do signo na história em quadrinhos. No entanto, dentro de cada painel dado é possível verificar que uma relação homeostática, em que os “vários significantes concorrem para um processo global”¹⁴⁵, será criada entre os dados da percepção, ainda que artificialmente criado pela leitura, entre palavra e imagem. Já o vazio da sarjeta entre cada painel será facilmente perceptível como uma quebra entre os dados da percepção, levando à necessidade de construção de imagens mentais que preencham as 'lacunas' entre cada segmento.

Por causa dessa compartimentação, através da qual os segmentos são graficamente localizáveis e relativamente inteligíveis separadamente, é que mesmo configurações complexas, que contenham uma grande quantidade de informações, não assumirão um caráter excessivamente complexo ou hermético, ao menos quanto à localização dos segmentos relacionáveis em cada painel, podendo, é claro, adquirir este caráter quanto ao texto como um todo. Por esse motivo Gaiarsa assinala a possibilidade de se configurar a sequência de uma história em quadrinhos “jogando todos os quadrinhos – todos os momentos da

¹⁴⁵ CAGNIN, op.cit., p.141.

história – na mais completa desordem. Com paciência e jeito será sempre possível recompor a ordem chamada natural”¹⁴⁶. A estratégia narrativa das histórias em quadrinhos poderá, então, compreender desde a linearidade básica até a ordem aleatória de painéis, mantendo uma inteligibilidade narrativa. Confirma assim a validade da proposição de Cagnin do painel como unidade narrativa mínima de uma história em quadrinhos, assinalando também uma forte permanência do sentido criado por cada painel que a constitui.

Para chegar à ideia de campo referencial e horizonte interpretativo, é necessário retornar à diferença entre as imagens de primeiro grau criadas pela literatura puramente linguística e a intersemiótica das histórias em quadrinhos. Enquanto o leitor terá que construir as imagens de primeiro grau em um texto linguístico, as mesmas serão graficamente colocadas na HQ, o que sugere duas particularidades. Como colocou McCloud, “nas histórias em quadrinhos, a conclusão cria uma intimidade que só é superada pela palavra escrita”¹⁴⁷ o que consequentemente caracteriza as imagens de primeiro grau nas HQ com uma força imaginativa menor, já que a referência aos “elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal”¹⁴⁸, como visto anteriormente, será dada pela relação analógica e, portanto, ‘pronta’ para o leitor. Ao mesmo tempo, como a sua parte pictórica mantém essa relação de semelhança com o “real”, irá carregar essas imagens de uma especificidade muito maior, o que será bastante importante na configuração de um horizonte interpretativo. Como a formação das imagens de segundo grau não serão comprometidas ao serem criadas, principalmente através do vazio das sarjetas, a história em quadrinhos manterá sua possibilidade de projeção de sentido estético e interpretativo e poderá utilizar essa especificidade formal como parte de sua estratégia narrativa.

Desse modo, cada painel será, no momento de sua leitura, o segmento alçado a tema, que estabelecerá um campo a cada relação entre painéis, no qual ao menos duas posições serão relacionadas, e integrará a formação do horizonte interpretativo do leitor no fluxo da leitura. Uma das características do campo interpretativo das histórias em quadrinhos é que em seu texto pictórico/linguístico, o horizonte

¹⁴⁶ GAIARSA, in : Moya, 1972, p.117. O quadrinista Chris Ware é um exemplo de quadrinista que utiliza este tipo de composição narrativa. Painéis aleatoriamente distribuídos em uma única página imensa, sem ordem de leitura predefinida.

¹⁴⁷ McCLOUD, 2005, p.69.

¹⁴⁸ Ver nota 109.

interpretativo poderá possuir uma riqueza muito grande de detalhes significativos para a narrativa, mesmo muito depois de o painel perder sua posição temática. Isso ocorre tanto por suas especificidades gráficas, quanto por sua distribuição espacialmente justaposta na página, que será facilmente 'resgatável' na leitura. Como apontou McCloud.

Diferente de outras mídias, nos quadrinhos o passado é mais que apenas lembranças, e o futuro mais do que só possibilidade. O passado e o futuro são reais e visíveis, e estão ao nosso redor. Onde seus olhos estiverem concentrados, esse vai ser o agora, do que seus olhos também captam a paisagem circunvizinha do passado e do futuro.¹⁴⁹

Como visto a partir das afirmações de Sartre, a força das imagens mentais indicará uma não-degeneração do objeto estético e, como essas imagens de segundo grau se formam a partir da relação estabelecida entre as imagens de primeiro grau, as imagens mentais produzidas na leitura poderão ter como base todos os detalhes significativos de uma história em quadrinhos. Scott McCloud assinala esta relação: “A combinação entre imagens mais simples e mais seletas e os momentos congelados dos quadrinhos confere a cada instante uma sensação menos efêmera, menos transitória, imbuindo mesmo imagens incidentais de uma carga potencialmente simbólica”¹⁵⁰. Desta forma, uma das possibilidades das histórias em quadrinhos como estratégia narrativa pode ser encontrada no uso da revisitação de seus detalhes pictóricos, linguísticos e intersemióticos significativos, como forma de elaboração de um caráter de *feedback* modificador do horizonte interpretativo.

Essa base não irá se restringir ao campo formado pelo relacionamento entre os painéis imediatamente justapostos, ou seja, não se resumirá apenas aos painéis que estão lado a lado, possibilitando a permanência de conectabilidade entre os dados significativos de todas as partes que formam a narrativa. Essa característica, aliada a possível revisitação dos painéis passados em uma mesma leitura, deixa as configurações do painel 'abertas' à virtualmente toda a conectabilidade possível entre os detalhes significativos de uma narrativa. Isso acontece porque a montagem da sequência de painéis não necessita estabelecer

¹⁴⁹ McCLOUD. 2005. p.104.

¹⁵⁰ McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006, p.33.

uma relação de sentido linear e unívoco entre os painéis que formam uma narrativa nem entre as partes formadoras de cada painel, deste modo, “como as perspectivas não formam, na tessitura textual, uma sequência estrita, então as relações hão de ser estabelecidas entre segmentos de perspectivas diferentes, assim como entre segmentos de uma mesma perspectiva”¹⁵¹, ou seja, potencialmente, qualquer segmento pode ser relacionado a qualquer outro na formação de significado.

Desta forma é que os segmentos pictóricos e linguísticos poderão criar conexões entre diferentes 'fios' narrativos presentes em uma mesma obra. O que acontece é uma não-degeneração da conectabilidade dos segmentos, que poderá se estabelecer entre virtualmente qualquer parte de uma narrativa através do efeito de *feedback* sobre o vazio, que modificará retroativamente o sentido dos dados deixados pelos detalhes.

O efeito de *feedback* sobre os detalhes passados aumenta a conectabilidade entre os dados de uma narrativa em quadrinhos, e poderá ser usados na construção de seus efeitos estéticos e narrativos. O resultado desta relacionabilidade é a criação de imagens complexas que ocorrem dentro do painel, na página como um todo, e no todo da narrativa em quadrinhos (claro, quando composta de mais de uma página). Como pode ser verificado, todo o funcionamento explicitado aqui se baseia na mesma característica, a *justaposição espacial estática de momentos unicamente visuais ou conjuntamente verbais e visuais*. Como o objetivo é estabelecer uma comparação com a poesia visual moderna torna-se necessário verificar seus processos de leitura para, a partir das aproximações e afastamentos, pensar seus possíveis lugares de entrecruzamento.

¹⁵¹ ISER, 1979, p.107.

Capítulo 02 – Leitura da poesia visual moderna

Este segundo capítulo propõe analisar aspectos do processo de leitura da poesia visual moderna a partir de seu advento no fim do século XIX até depois da segunda metade do século XX. Para descrever esse processo, será feito um caminho argumentativo diferente do utilizado no capítulo anterior. No capítulo 01 o processo de leitura das histórias em quadrinhos foi analisado a partir de parâmetros fenomenológicos e da estética da recepção sobre as relações de significação da palavra, da imagem e entre ambas para se compreender como o meio cria seu sentido textual próprio. Já a análise dos processos de leitura da poesia visual moderna partirá da leitura de obras seminais do gênero, para pensar alguns de seus aspectos constantes e definidores.

Nesse sentido serão feitas leituras do poema *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, da obra *Festa Patriottica*, de Carlo Carrà, dos caligramas *La colombe poignardée et le jet d'eau*, *Ill Pleut* e *Visée* de Apollinaire, de *A leaf falls* de E. E. Cummings, dos poemas concretos *pluvial*, de Augusto de Campos, *silencio*, de Ernst Gorminger e *rua sol*, de Ronaldo Azeredo. Nesse pequeno conjunto são contempladas algumas das principais vozes e escolas da poesia visual moderna: Mallarmé, Futurismo, Apollinaire, E.E. Cummings e Poesia Concreta.

A partir dessas leituras, pode-se pensar em que medida há uma relação entre as particularidades formais das diferentes manifestações da poesia visual moderna. Levando-se em conta como os fatores visuais e verbais se organizam para a criação de significado nos exemplos elencados, procurar-se-á verificar os pontos em comum que delineiam os processos de leitura subjacente à relação entre imagem e palavra que serão relacionados às histórias em quadrinhos no terceiro capítulo. Essa leitura não se pretende exaustiva, nem examina a totalidade das manifestações do que se pode compreender como poesia visual moderna. Não foram incluídos, por exemplo, os experimentos russos, catalães e portugueses, entre diversos outros. Por outro lado, a intenção foi selecionar obras consideradas e movimentos centrais na poesia visual moderna, que exemplificassem suas diferentes manifestações, e

Começando pelo começo: Mallarmé.

2.1 – Mallarmé e o *Lance de Dados*

No livro *Estrutura da lírica moderna* Hugo Friedrich diz que a lírica europeia, a partir de Baudelaire, se desenvolve em torno da ideia

de *dissonância*, que caracteriza como “junção de incompreensibilidade e fascinação”¹⁵². Retirado da música, o termo, que originalmente indica a adoção de intervalos de notas que criam efeitos sonoros carregados de tensão¹⁵³, tem dois sentidos em relação à criação poética. O primeiro ligado ao seu efeito estético, tendendo, segundo Friedrich, “mais à inquietude que à serenidade”¹⁵⁴, o outro ligado à ideia de que o efeito do intervalo só existe em sentido relacional, ou seja, através da contraposição dinâmica de suas partes constituintes. Se não dá conta do que foi a lírica moderna como um todo, tal definição desse viés da poesia moderna tem a vantagem de mostrar a relativização da primazia da discursividade em seus experimentos poéticos. Nesse sentido, diz não ser mais possível “compreender o poema a partir do conteúdo de suas afirmações. Pois seu conteúdo reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores”¹⁵⁵.

Segundo Friedrich, a radicalidade do poema moderno é retirar a necessidade de total compreensibilidade discursiva do poema do centro de suas preocupações, motivo pelo qual “arraiga-se no leitor a impressão de uma anormalidade”¹⁵⁶ termo que, segundo o próprio Friedrich, aponta mais acuradamente para uma *não assimilabilidade*, excluindo-se, assim, a ideia de que, pela lógica, haja uma normalidade ideal da qual a poesia se afastaria. Apesar de o discurso intrincado e não linear não ser uma característica exclusiva da poesia moderna, a não assimilabilidade aqui ocorre de maneira específica. Recursos estilísticos como inversões, elipses, perífrases e metáforas desconhecidas, que em momentos anteriores inverteram a ordem sintática e semântica do discurso usual, tornaram-se posteriormente parte do arcabouço poético e mesmo discursivo em geral, ou seja, “a ‘anormalidade’ de uma época tornou-se a norma na seguinte e deixou-se, portanto, assimilar”¹⁵⁷. Já no viés da poesia moderna tratada por Friedrich, a não assimilabilidade como característica é edificada sobre construções em que a linearidade lógica não é mais recuperável.

Segundo Friedrich, Mallarmé deu continuidade ao caminho,

¹⁵² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p.15.

¹⁵³ Os intervalos Trítonos e os acordes de quarta aumentada chegaram a ser proibidos pela igreja durante a Idade Média, denominados *Diabolus in Musica*.

¹⁵⁴ FRIEDRICH, op. cit., p.15.

¹⁵⁵ FRIEDRICH, op. cit., p.15.

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p.18.

¹⁵⁷ Idem, ibidem.

aberto a partir de Poe, que conduz do sujeito poético, do eu-lírico como expressão de um Eu, a uma neutralidade suprapessoal. A consideração da impessoalidade encontra na poesia um lugar em que pode ultrapassar sua condição contraditória (afinal é inescapavelmente um discurso, logo uma expressão pessoal, que engendra essa “impessoalidade”), através de constantes que Friedrich resume:

...interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática que alheia o habitual”¹⁵⁸

A busca por essa dimensão expressiva afetará progressivamente do tema dos poemas à organização do verso. Essas características são mostradas por Friedrich num crescendo que inicia com Baudelaire, aumenta em Rimbaud e atinge seu ápice em Mallarmé. Com ele, o viés dissonante da poesia moderna ultrapassa a oposição aos valores clássicos para apoiar-se na compreensão pessoal do poeta sobre a língua e a significação. Aprofundando as experiências que deram início à lírica moderna, Mallarmé não apenas dá o tom a boa parte da poesia posterior a ele, mas também inicia a poesia visual moderna como consequência do desenvolvimento lógico das proposições de sua poética, como se buscará expor aqui.

Dada a relação inextrincável relação de *Un Coup de Dés* com as ideias de Mallarmé sobre a língua, algumas palavras preliminares podem dar base para as considerações sobre o poema em si. As ideias de Mallarmé foram largamente expostas em suas correspondências e em seus escritos teóricos. A coletânea de seus textos, reunidos sob o nome *Divagations*, contém aquele que é provavelmente seu mais famoso texto teórico, *Crise de Vers*, no qual irá expor suas concepções sobre verso e poesia em relação à linguagem, em um momento em que, segundo o autor, a literatura sofria “une exquise crise, fondamentale”¹⁵⁹. Isso

¹⁵⁸ FRIEDRICH, op. cit., p.29. A essas constantes é que Friedrich denominará “estrutura”, em sentido diverso do utilizado posteriormente pela teoria literária.

¹⁵⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier; Eugène Fasquelle Éditeur, 1897, p.236. As traduções para o texto Crise de Verso indicadas nas notas pertencem à tradução de Fernando Scheibe em MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: EdUfsc, 2010, no caso: “uma esquisita crise, fundamental”. p.157.

porque, segundo Mallarmé, a morte de Victor Hugo havia desnudado uma ruptura relativa ao fazer poético, explicitando o desgaste dos rumos que a versificação havia tomado.

Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l'enchantement donnée à la rime, pendant l'évolution jusqu'à nous, s'atteste intermittente: elle brille un laps; l'épuise et attend. Extinction, plutôt usure à montrer la trame, redites. Le besoin de poétiser, par opposition à des circonstances variées, fait, maintenant, après [238] un des orgiaques excès périodiques de presque un siècle comparable à l'unique Renaissance¹⁶⁰.

Note-se que o esgotamento a que se refere Mallarmé no entanto não é com o verso em si. Ficou famosa a interpretação desse texto como anunciando uma crise *do* verso, principalmente através do uso que fizeram dele os poetas brasileiros da Poesia Concreta. Augusto de Campos, por exemplo, diz no texto *Mallarmé: poeta em greve* que “Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da conscientização da crise *do* verso e da linguagem”¹⁶¹. Cabe colocar aqui que, em relação à Poesia Concreta esse viés interpretativo é mais do que compreensível, já que estabelece uma forte conexão com o *paideuma* concretista pois, sendo *Un coup de Dés* a obra derradeira de Mallarmé, a ideia de que sua concepção de crise indicava um fim para o verso tradicional se encaixaria plenamente nas proposições da Poesia Concreta. Essa interpretação, no entanto, já foi criticada por sua tendenciosidade. Em *Poesia e Crise*, Marcos Siscar aponta esse desvio no trato ao artigo *Crise de Verso* decorrente da interpretação vinda do Concretismo:

Em português, o texto é normalmente mencionado ou traduzido por “Crise do verso”. A tradução rotineira, do meu ponto de vista, incorre em um problema não apenas linguístico, mas também

¹⁶⁰ Idem, 1897, p.237-238. Na tradução: “Concedam que a poesia francesa em razão da primazia do encantamento dado à rima, durante a evolução até nós, se atesta intermitente: esgota-o e espera. Extinção, ou antes usura de mostrar a trama, repetições. A necessidade de poetizar, por oposição a circunstâncias variadas, faz, agora, após um dos orgíacos excessos periódicos de quase um século, comparável à única Renascença”. Idem, 2010, p.159.

¹⁶¹ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p.25. (grifo da tese)

hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise *de vers*”, e não a “crise *du vers*”¹⁶².

Por um lado, o enfaro de Mallarmé existe, e é explicitamente exposto em *Crise de Verso*. No entanto, o problema assinalado não é o verso em si, o que, se fosse o caso, indicaria uma forte contradição com suas próprias ideias, já que no mesmo texto Mallarmé estabelece que “a forme appelle vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style”¹⁶³. Se o verso é literatura, uma crise *do* verso seria análogo a uma anúncio de uma crise da literatura o que não é o caso indicado por Mallarmé. Em verdade há uma crise fundamental apontada por ele, mas é a do uso do verso como apoio à discursividade.

Cette prosodie, règles si brèves, intraitable d'autant: elle notifie tel acte de prudence, dont l'hémistiche, et statue du moindre effort pour simuler la versification, à la manière des codes selon quoi s'abstenir de voler est la condition par exemple de droiture. Juste ce qu'il n'importe d'apprendre; comme ne pas l'avoir deviné par soi et d'abord, établit l'inutilité de s'y contraindre.¹⁶⁴

Ou seja, para Mallarmé a poesia não se resume ao uso das regras versificatórias, mas não se pode dizer que essa crítica indica um fim para o verso. Nesse sentido, o próprio Mallarmé assinala textualmente a opinião contrária a uma crise *do* verso: “je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle”¹⁶⁵. Há uma crise, mas da versificação

¹⁶² SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p.107.

¹⁶³ MALLARMÉ, 1897, p.236-237. Na tradução: “a forma chamada verso é ela mesma a literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo”. Idem, 2010, p.158.

¹⁶⁴ Idem, 1897, p.238. Na tradução: “Essa prosódia, regras tão breves, intratável o mesmo tanto: notifica tal ato de prudência, como o hemistíquio, e estatui o menor esforço para simular a versificação, à maneira dos códigos segundo os quais se abster de roubar/voar é a condição por exemplo de retidão. Justo o que não importa aprender; como não tê-lo adivinhado por si e de primeira estabelece a inutilidade de a isso se constranger”. Idem, 2010, p.159.

¹⁶⁵ Idem 1897, p.241. Na tradução: “não vejo e permanece minha intensa opinião, apagamento

como apoio ao discurso e, mais especificamente, uso do alexandrino como costume, como consta no quarto parágrafo da mesma página. Assim como uma crise *de* asma não é uma crise *da* asma, mas uma crise que gira em torno da asma, “a crise de verso não designa uma interrupção ou colapso histórico do verso; antes, uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele”¹⁶⁶, como afirma Siscar. Ou seja, não é o verso que está em crise, senão ele que a provoca. E o papel do verso para Mallarmé é dar forma à sua concepção bastante particular sobre a linguagem, também explicitada por ele em Crise de Verso:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les [242] mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.¹⁶⁷

Mallarmé imagina as línguas como os acessórios que dão ao pensamento suas formas imperfeitas e essa imperfeição decorre para ele da causalidade em que incorrem quando recebem os contornos materiais da linguagem. Uma visão idealista, e diametralmente contrária à examinada no capítulo anterior a partir de Merleau-Ponty e utilizada aqui como base analítica. A concepção mallarmeana deve, no entanto, aparecer aqui porque a coerência interna de sua ideia sobre as línguas gera consequências para seu fazer poético. Uma única língua implicaria a possibilidade de pensá-la como uma tradução fiel do pensamento, com cada combinação lexical correspondendo a seu significado.

Mallarmé não dissocia o pensamento puro de uma “imortal fala” tácita, ou seja, para Mallarmé o pensamento é de certa forma ‘verbal’, ainda que de uma forma oblíqua e misteriosa: não corresponde às línguas materializadas na fala ou na escrita, mas não deixa de ser uma espécie estranha de linguagem. Pode-se inferir o idealismo da visão de

de nada do que tenha sido belo no passado, continuo convencido de que nas ocasiões amplas obedecer-se-á sempre às tradições solenes”. Idem, 2010, p.161.

¹⁶⁶ SISCAR, op. cit., P.107.

¹⁶⁷ MALLARMÉ, 1897, p.241-242. Na tradução: “As línguas imperfeitas nisto que várias, falta a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios, nem cochichos, mas tácita ainda a imortal fala, a diversidade, sobre a terra, dos idiomas impede ninguém de proferir as palavras que, senão, se encontrariam, por um cunho único, por ele mesmo materialmente a verdade”. Idem, 2010, p. 161.

Mallarmé quando diz que seu “sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un”¹⁶⁸ e, por isso, pode lastimar aquilo que chama de “perversidade” que confere “à *jour* comme à *nuît*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair”¹⁶⁹.

No entanto, Mallarmé sabe e expressa textualmente que, se não houvesse diferença entre língua e significação, não haveria necessidade de salientar sua materialidade e, por conseguinte, “n'existerait pas le vers”¹⁷⁰. É através da própria impossibilidade de união entre forma (sonora ou escrita) e significado que o verso adquire importância, pois, para Mallarmé “lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur”¹⁷¹. O que isso quer dizer é que o verso cria a indissociabilidade entre a musicalidade da palavra e seu significado, ou seja, dá à materialidade da língua a mesma importância que ao sentido das palavras, aproximando-se, assim, à forma imaginada por Mallarmé como ideal.

Para Mallarmé “a poesia é um processo não nas coisas mas na linguagem”¹⁷², portanto a poesia será o lugar por excelência onde a materialidade da língua terá tanta importância quanto sua significação, lugar onde essa aproximação é não só possível como desejável. E é essa síntese que é apontada pela crise que anuncia Mallarmé: a necessidade da elevação da musicalidade ao mesmo nível da significação, e mesmo em detrimento dela.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. A cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre.¹⁷³

¹⁶⁸ Idem, 1897, p.242. Na tradução: “senso lamenta que o discurso falhe em exprimir os objetos por teclas a eles respondendo em colorido ou em aspecto, os quais existem no instrumento da voz entre as linguagens e por vezes numa”. Idem, 2010, p.161.

¹⁶⁹ Idem, 1897, p.242. Na tradução: “a *jour* (dia) como a *nuît* (noite), contraditoriamente, timbres obscuros aqui, lá claro”. Idem, 2010, p.162.

¹⁷⁰ Idem, 1897, p.242. Na tradução: “não existiria o verso”. Idem, 2010, p.162.

¹⁷¹ Idem, 1897, p. 242. Na tradução: “ele filosoficamente remunera os defeitos das línguas, complemento superior”. Idem, 2010, p.162.

¹⁷² FRIEDRICH, op. cit., p.100.

¹⁷³ MALLARMÉ, 1897, p.246. Na tradução: “Falar não concerne à realidade das coisas senão

O afastamento entre a palavra e o que ela vulgarmente nomeia aparece como condição para o canto. Em sua poesia “não tem lugar a representação de um objeto, mas um movimento de afastamento dele; não é o objeto que se torna nítido; nítido porém é o processo de desconcretização”¹⁷⁴, como o leque de Mme. Mallarmé, que no verso “Cet éventail si c'est lui”¹⁷⁵, é “relegado ao indeterminado hipotético”¹⁷⁶ assim que é nomeado no soneto. Mas esse processo não se estende apenas aos possíveis objetos sobre os quais seus poemas parecem tratar. A separação palavra/significado encontra sua expressão maior na impessoalidade apontada anteriormente: “Este é um princípio fundamental da lírica absoluta, cujo som não parece provir de nenhuma boca humana, nem penetrar em ouvido humano algum”¹⁷⁷. E, como se pode notar, seu uso por Mallarmé não é gratuito:

L'ouvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'aliment de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.¹⁷⁸

Em outras palavras, a despersonalização é, para Mallarmé, uma consequência direta do canto em detrimento do discurso. É conhecida sua relação com a ideia do Nada como um dos motivos de sua poesia, ideia relacionada, segundo Friedrich, ao *logos*, usado em sua acepção

comercialmente: em literatura, isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará. Sob essa condição se lança o canto, que uma alegria aliviada. Essa visada, digo-a Transposição – Estrutura, uma outra”. Idem 2010, p.164.

¹⁷⁴ FRIEDRICH, op. cit., p.103.

¹⁷⁵ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.48. Na tradução de Augusto de Campos essa indeterminação só aparece no decorrer da estrofe, “este leque, se conduz / ao mesmo por quem à beira / de ti algum espelho luz”, Idem, ibidem, p.49. Em FRIEDRICH, op. cit., p.102, aparece mais literalmente traduzido como “este leque se é ele”.

¹⁷⁶ FRIEDRICH, op. cit., p.103.

¹⁷⁷ FRIEDRICH, op. cit., p.111.

¹⁷⁸ MALLARMÉ, 1897, p.246. Na tradução: A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogo sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível do antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. Idem 2010, p.164.

etimológica original, a linguagem. Friedrich diz que nessa relação reside a questão ontológica fundamental de Mallarmé, sua poesia pretende tocar o absoluto, alcançar vozes que expressem o Nada, o apagar das coisas e do humano¹⁷⁹ de seus versos. No entanto, o faz, excetuando o próprio *Lance de Dados*, através da “precisão formal do verso. Sua lírica observa as convenções das lei métricas, da técnica da rima e da estrofe. Mas este rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios”¹⁸⁰.

Esse contraste indica uma escolha apenas aparentemente paradoxal. Na verdade, versar sobre o absoluto e o Nada através de formas fixas era uma condição primordial para Mallarmé: “quanto mais estendemos nossos conteúdos e quanto mais os adelgçamos, tanto mais devemos ligá-los em versos claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis”¹⁸¹. Ora, essa escolha explicitamente declarada deve dizer algo sobre sua ideia acerca da idealidade. Se ele quisesse que sua poesia assumisse “plenamente o absoluto da ausência de tempo e da ausência do concreto, não poderia, de forma alguma, subsistir como poesia – não seria, então, mais que um silêncio, um lugar vazio”¹⁸². Mas Mallarmé não mantém o silêncio, ele quer, pelo contrário, expressá-lo, logo, compreendia que a relação de idealidade entre poesia e absoluto só pode subsistir como a expressão de uma impossibilidade.

Essa relação aponta para considerações de Mallarmé sobre a língua que antecipam ao menos dois momentos importantes da linguística posterior a ele; não apenas para a arbitrariedade da relação entre palavra e significado como para a indissociabilidade entre os mesmos¹⁸³, como analisa:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! et, hors de

¹⁷⁹ O próprio dirá sobre si: “sou agora impessoal, e não mais o Stéphane que conheceste, — mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu”. In: STROPARO, Sandra M. Stéphane Mallarmé — cartas sobre literatura. Tradução em Revista. Rio de Janeiro, PUC-Rio, número 9. 2010. s/n.

¹⁸⁰ FRIEDRICH, op. cit., p.115.

¹⁸¹ Mallarmé *apud* FRIEDRICH, ibidem.

¹⁸² FRIEDRICH, op. cit., p. 130.

¹⁸³ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992; e BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1991.

l'oublî où ma voix relègue aucun contour, en tant
que quelque chose d'autre que les calices sus,
musicalement se lève, idée même et suave,
l'absente de tous bouquets.¹⁸⁴

Ao traduzir-se o conceito em palavra, dois posicionamentos aparentemente conflitantes tornam-se inescapáveis: não se pode deixar de remeter para uma significação e, da mesma forma, não se pode deixar de perceber que o que a palavra traz é não a presentificação daquilo que significa, mas sua ausência. Significar, através da fala ou da escrita, implica a imposição de uma relação que nem desfaz o vazio sobre o qual essa relação repousa, sua falta de sentido natural, nem escapa de estabelecer sentido, pois qualquer estabelecimento da palavra, inescapavelmente, “incorporera alguma idéia”¹⁸⁵. Nesse lugar paradoxal funda-se a ideia que anima a poesia de Mallarmé, citado como seu objeto de estudo em diversas correspondências e cujo estágio final de desenvolvimento será realizado em *Um Lance de Dados*, considerado a partir daqui.

Em contraste com a atenção que esse poema recebeu e recebe da crítica brasileira através dos anos, não são muitas as versões do poema para a língua portuguesa. No presente trabalho serão cotejadas duas traduções de *Um Lance de Dados* para a língua portuguesa, a do português Armando Silva Carvalho, e aquela que é provavelmente a mais famosa, feita pelo poeta e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos no livro *Mallarmé*, onde algumas das obras do poeta foram traduzidas e apresentadas pela tríade principal de poetas concretos. De certa forma, pode-se tomar essas traduções como complementares, já que expressam duas formas limítrofes de se aproximar do texto mallarmeano. No artigo *Poesia em metamorfose. Implicações éticas na exegese e reescrita literárias*, Carlos Machado compara os critérios utilizados nessas traduções apontando tanto o aparente desdém de Armando Carvalho quanto o cuidado de Haroldo de Campos: “À profusão de justificados e congruentes elementos paratextuais dos irmãos Campos, Armando Silva Carvalho oporá apenas o bizarro, impreciso e tradutologicamente

¹⁸⁴ MALLARMÉ, 1897, p.251. Na tradução: Pra que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desapareção vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês. Idem, 2010, p.166-167.

¹⁸⁵ Idem, 1897, p.246. Na tradução: “alguma ideia incorporará”. Idem, 2010, p.164.

contraditório prefácio intitulado *A arquitetura jamais abolirá o acaso*¹⁸⁶.

É verdadeiramente notável a diferença com que os tradutores tratam o mesmo texto, das poucas e lacônicas palavras de Armando Carvalho (“limitei-me praticamente a respeitar as palavras e os espaços vazios que entre elas existem”¹⁸⁷) às vinte e seis páginas de justificativas de Haroldo de Campos. No entanto, como perfeitos opostos essas traduções podem ser aproximadas no sentido de que ambas dão ênfase a um aspecto da tradução em detrimento de outros. Se por um lado à tradução de Armando Carvalho pode ser imputada certa leviandade no tocante à complexidade do texto mallarmeano, o que o faz desconsiderar totalmente a polissemia paronomástica de *Um Lance de Dados*, por outro é inegável o fato de que sua tradução torna mais aparente o aspecto *ficcional* do poema do que a de Haroldo de Campos.

À tradução de Haroldo de Campos, por sua vez, não pode ser imputada a ideia de descuido. Sendo Mallarmé o nome primordial do paideuma Concretista, Campos justifica cuidadosamente seus parâmetros no longo *Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé* que prefacia sua tradução do poema. Esses mesmos parâmetros, no entanto, já foram criticados por comportarem alguns exageros que imputam ao texto mallarmeano mais características afeitas à Poesia Concreta do que as que ele realmente possui. No artigo *Um Lance de Dados: contrapontos à sinfonia haroldiana*, Álvaro Faleiros mostra algumas dessas características da tradução de Haroldo de Campos, que expôs posteriormente seus parâmetros no texto intitulado *Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do Lance de dados de Mallarmé*¹⁸⁸.

Entre os cinco critérios apontados por Haroldo de Campos, (o nível gráfico, o grafo numerológico, a retomada etimológica, a macro-sintaxe, e as correspondências semântico-visuais) Faleiros aponta o critério chamado *correspondências semântico-visuais* como o mais problemático deles, por fazer com que uma “supervalorização das

¹⁸⁶ MACHADO, Carlos. Poesia em metamorfose. Implicações éticas na exegese e reescrita literárias. In: ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, 2005. Madrid: AIETI, p. 870.

¹⁸⁷ CARVALHO, in: MALLARMÉ, *A tarde de um fauno e Um lance de dados*. Lisboa: Relógio d'água, 2001, p.11.

¹⁸⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé*. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996. p.29-39.

aliterações e paronomásias – não que elas sejam irrelevantes – levem à destruição de sequências semânticas significativas”¹⁸⁹. O uso das paronomásias são, na verdade, bastante importantes para Mallarmé, como parte do mecanismo de sua ideia de “magia linguística”¹⁹⁰ como notou Friedrich, pois permitia o trânsito entre as palavras e sentidos através da aproximação sonora: “A técnica mais importante é a que funde o significado de uma palavra no da palavra que lhe está mais próxima”¹⁹¹. Mais do que rimar, o uso da paronomásia forja, nos poemas, aproximações oblíquas entre palavras a partir da proximidade sonora, exemplo de um desenvolvimento lógico da ideia que Mallarmé expõe em *Crise de Verso*. Nesse sentido, apesar de Campos levar essa característica em conta nas aproximações semântico-visuais utilizadas em sua tradução, o faz de forma bastante própria, o que pode ser demonstrado com um exemplo retirado de seus preâmbulos.

PLANE, (PLANE): GD interpreta a palavra como adjetivo, referindo-se a *inclinaison* (inclinação plana). GC, a meu ver com razão, indica que a sua função principal, no contexto, é de verbo: *planer* (“planar”). DE ASA (D’AILE), faz assim, papel adverbial, instrumental: por meio da asa (A SUA/LA SIENNE) do ABISMO, ou que este, como imenso pássaro, suscita. A sinuosidade que GC entrevê (*la sienne/lasse/sein*) estará também no desenho da tradução: de ASA... A SuA... de, curva reptilínea, em quiasmo.¹⁹²

A mesma aproximação paronomásica apontada por Friedrich, Kristeva e pelo próprio Mallarmé, é reconhecida por Greer Cohn, mas se configura de forma bastante diversa na tradução de Haroldo de Campos. Segundo o que coloca Campos, cria-se na tradução uma ligação relativa à aproximação paronomástica entre *la sienne* e *lasse sein* através do desenho da palavra “asa” na expressão “a sua” por conter as letras de “asa” na mesma ordem: A SuA. Ou seja, para tomar essa “ligação” como funcional, seria necessário que cada letra fosse considerada enquanto

¹⁸⁹ FALEIROS, Álvaro. Um lance de dados: Contrapontos à sinfonia haroldiana. *Revista de Letras*. UNESP, v.47, n.1, 2007, p.18.

¹⁹⁰ FRIEDRICH, op. cit. p.134.

¹⁹¹ Idem, ibidem, p.117.

¹⁹² CAMPOS, Haroldo de. Preâmbulos a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.123.

desenho, como figura imagética que não desaparece no processo de sua leitura, o que não ocorre no *Lance de Dados*. Além disso, aceitar essa aproximação indica desconsiderar que, para Mallarmé, a relação que se sobre põe à relação sintática e semântica entre as palavras na poesia é a musical, algo que não se estabelece no exemplo dado, já que a sílaba tônica no fonema [u] e o subsequente hiato em “sua” a impossibilita foneticamente.

Para que a aproximação realizada por Campos funcione no poema, seria necessária uma alternância entre as leituras dos campos fônicos e visuais dessa sequência de letras, uma interconexão constitutiva entre sintaxe e forma imagética em nível morfológico e ortográfico, recurso que será próprio do Poema Concreto, como se procurará estabelecer pouco mais à frente. No tocante a *Um Lance de Dados*, por sua vez, a significação visual será dada exclusivamente pela espacialização das palavras na página e através das diferenças tipográficas, ou seja, excluindo-se a visualidade interior à palavra.

Como seus próprios preâmbulos atestam, o uso das correspondências semântico-visuais como parâmetro tradutório é uma escolha programática de Haroldo de Campos. Disso resulta uma sequência de escolhas que produzem “um texto ainda mais erudito e rebuscado do que o próprio texto mallarmeano, conhecido pela sua ambiguidade e opacidade”¹⁹³, mas sempre paradoxalmente claro. Por isso, quando necessário, serão cotejadas as duas traduções anteriormente indicadas de *Um Lance de Dados* e, para a Introdução ao poema, além das supracitadas, a tradução que aparece no livro *Vanguarda europeia, modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles.

O uso do viés visual da poesia aparece como a última das elaborações da poesia de Mallarmé, desenvolvimento que engloba cada um de seus aspectos, desde a língua até os temas. Sobre estes últimos, é possível dizer que o poema *Um Lance de Dados* é também ponto de convergência de temas fundamentais que aparecem cedo em sua poesia, segundo Friedrich¹⁹⁴. A exemplo de Baudelaire e Rimbaud, em vez de diversificação, os mesmos temas são insistentemente trabalhados através dos anos. Assim, em poemas como “ses purs ongles”, também conhecido como “soneto em ix” pelas rimas incomuns de seus quartetos:

Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx,

¹⁹³ FALEIROS, Álvaro, op. cit., p.28.

¹⁹⁴ Em FRIEDRICH, op. cit., p. 108.

L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
 Aboli bibelot d'inanité sonore,
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.¹⁹⁵

São antevistos nesse poema elementos bastante importantes do *Coup*: a representação do Mestre no segundo quarteto e; a aparição do céu como espelho, nos tercetos. Nestes, a característica de aproximação através da paronomásia pode ser antevista. Augusto de Campos traduz o décimo segundo verso: “Ela, defunta nua num espelho embora”¹⁹⁶ enquanto a tradução que aparece em Friedrich é: “Ela, consumida nuvem ao espelho, ainda”¹⁹⁷. A palavra *nuée* (nuvem) não está grafada no poema, mas é aproximada a ele por dois caminhos, através do contexto da descrição do céu nos tercetos e da proximidade paronomástica entre *e nue* (nua) e *nuée* (nuvem). Assim *défunte nue* se torna, ao espelho, tanto o cadáver nu quanto a nuvem desfeita. Essa aproximação indistinta entre ser e coisa e entre as coisas é outro traço marcante da poesia de Mallarmé¹⁹⁸, aparece aqui desde o verso inicial (*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx – Puras unhas no alto ar*

¹⁹⁵ Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix, / A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária, / tais sonhos vesperais, queimados pela Fênix / que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária // Sobr aras, no salão vazio: nenhum ptix / Falido bibelô de inanição sonora / (Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx / com esse único ser de que o Nada se honora). // Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro / Agoniza, talvez, segundo o adorno, faísca / De licornes, coices de fogo ante o tesouro, // Ela, defunta nua num espelho embora, / Que no olvido cabal do retângulo fixa / De outras cintilações o séptuor sem demora. MALLARMÉ, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2010, p.64-65.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p.65.

¹⁹⁷ FRIEDRICH, op. cit., p.129.

¹⁹⁸ Ver FRIEDRICH: Idem, *ibidem*, p. 98-99, por exemplo.

dedicando seus ônix) através de uma tautologia etimológica entre unhas e ônix¹⁹⁹. E há ainda, no verso final do poema, um dos elementos chave do *Lance de Dados*, o desfecho criado através do aparecimento da constelação da Ursa Maior como espelho da situação abaixo, o Setentrião que surge designado como o séptuor de cintilações a se fixarem no céu. Essa ligação aparece de forma explícita em uma carta acerca do *soneto em ix*, cuja parte final é autoexplicativa:

Tiro o soneto de um estudo projetado acerca da palavra... Consiste, tanto quanto possível em preto e branco e se presta a uma água-forte à base de sonho e vazio. Por exemplo: uma janela noturna aberta; um quarto sem ninguém dentro; uma noite formada de ausência e interrogação; sem, móveis, no máximo com o matiz de contornos vagos e um espelho pendente e agonizante ao fundo que, refletindo a Ursa Maior, constelada e incompreensível, une a casa abandonada ao céu.²⁰⁰

Já o soneto “A la nue accablante tu” é, segundo Augusto de Campos, considerada por Claude Roulet “uma versão abreviada do *Lance*”²⁰¹. Nesse soneto será o naufrágio o tema que espelha o poema constelar. Naufrágio, sereia, Mestre, setentrião aparecem em outros poemas, como pontos de convergência das relações metafóricas que estavam no centro das considerações de Mallarmé. E a confluência de temas também é parte inseparável do desenvolvimento de sua poética irá desaguar no Coup de Dés.

Passando ao poema *Un coup de Dés* em si, é importante lembrar que não é objetivo destas páginas fazer uma exegese completa do poema, o que por si só tomaria mais espaço do que o possível aqui. O objetivo é, mostrar como o estudo de Mallarmé sobre a língua se desenvolveu em um poema visual e descrever a leitura do viés verbo-visual do poema e em que medida ele pode ser tomado como um eixo aglutinador de suas múltiplas facetas formais e interpretativas. O poema consiste em 20 páginas onde grupos de palavras e frases, distintos

¹⁹⁹ Unha deriva do grego *onyx* (unha), suas pedras eram tidas como as unhas da deusa Vênus, que caíam sobre a Terra ao serem cortadas por Cupido. Cf. BRANCO, Pécio de Moraes, 2008, *Dicionário de Mineralogia e Gemologia*, São Paulo, Oficina de Textos, p.608.

²⁰⁰ Citado por FRIEDRICH, op. cit. 128.

²⁰¹ CAMPOS, Augusto de, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.28.

tipograficamente, são dispostos de maneira interpolada e espacialmente esparsas. Augusto de Campos distinguirá esses grupos para fins de estudo no já bastante conhecido artigo “Poesia, Estrutura”.

motivo preponderante: UN COUP DE DÉ /
JAMAIS / N'ABOLIRÁ / LE HASSARD

1º motivo secundário: Si c'était / le nombre / ce
serait — que tem como adjacentes os temas
comme si / *comme si*, que por sua vez possuem
novas ramificações.

motivo secundário (com vários adjacentes): quand
bien même lancé dans des circonstances éternelles
/ du fond d'un naufrage / soit / le maître / existât-il
/ commençât-il et cessât-il / se chiffât-il /
illuminât-il / rien / n'aura eu lieu / que le lieu /
excepté / peut-être / une constellation

motivos adjacentes: os expressos pelas letras
menores.²⁰²

A interpolação desses motivos em conjunto com o espaçamento na página, além de estabelecer o texto do poema de forma diversa do que é reconhecido tradicionalmente como verso (mesmo o livre) dá ênfase também à parte significativamente negativa, as áreas em branco da página. Essa característica foi primeiramente apontada pelo próprio Mallarmé na introdução do poema:

Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão somente a disperso.²⁰³

A dispersão ou, mais acuradamente, a espacialização dos diferentes grupos de textos, reunidos e justapostos na página, propiciará

²⁰² Idem, ibidem, p.179-180.

²⁰³ Mallarmé, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.151.

a grande particularidade sintática de *Un Coup de Dés*: A possibilidade de variação e coexistência de diferentes construções sintáticas formadas entre os grupos de palavras, que se organizam simultaneamente na página e entre as páginas.



Figura 11 – página dupla do poema um *Lance de Dados*

A possível conexão entre fragmentos de páginas contíguas se dá porque “a página mallarmeana se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se

separam em dois grupos à direita e à esquerda da prega central”²⁰⁴, uso que pode ser visualizado através do exemplo anterior. A fragmentação do texto abre sua organização sintática a diferentes alternativas de leitura. Entre os diferentes grupos tipográficos e a organização da página podem-se ter várias possibilidades de conexão sintática em uma mesma paginação dupla. Apenas considerando-se as diferentes formas das letras utilizadas, é possível agrupar constitutivamente um grupo pela identidade tipográfica, saltando visualmente sobre as palavras de tipos diferentes, ou considerando todos os diferentes tipos como um todo múltiplice, ordenado pela sequência em que aparecem. Essas duas possíveis escolhas de leitura também podem ser consideradas de maneiras diferentes, tomado-se como unidade uma única página ou as páginas duplas, o que modificará totalmente a ordem de leitura e encadeamento de palavras e de grupos tipográficos. Pode-se exemplificar esse relacionamento múltiplo através do exemplo acima, a página dupla que ocasiona mais entrecruzamentos entre os grupos tipográficos distintos.

São seis grupos que se entremeiam no espaço e criam possibilidades de organização sintática que compreendem cada página (C'ETAIT issu stellaire), cada grupo visualmente distinto (C'ETAIT LE NOMBRE *CE SERAIT*), a página dupla como um texto único ou mesmo algumas construções mais arbitrárias (C'ETAIT LE NOMBRE *CE SERAIT* LE HASSARD), nas quais pontuações e pausas são inferidas pelo leitor e mantidas em constante oscilação. Um mesmo fragmento verbal pode ser conectado a mais de um segmento, modificando funções sintáticas e significados, o que faz com que a ideia de sintaxe indique mais oscilação do que fixação de sentido. Qualquer escolha de caminho de leitura coordenará as várias partes do texto, transformando as relações sintáticas a partir da escolha de leitura. Mas, além das relações entre os grupos tipográficos, mesmo fragmentos tipograficamente idênticos apresentarão igual diversidade de leituras possíveis, como no exemplo abaixo, onde pode-se ler tanto “une insinuation simple au silence enrroulée avec ironie”, quanto “une insinuation au silence simple enrroulée avec ironie” entre diversas outras, se se tomar o texto da página como um todo. Mesmo apenas nesse fragmento mínimo, a função adjetiva de “simple” ou “enrroulée avec ironie” pode ser atribuída a “insinuation” ou a “silence”.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*, p.178.

Mallarmé. Deve-se ter em mente que, para fins de análise se trata aqui de forma sucessiva o que, no poema, é apresentado simultaneamente como partes indissociáveis do mesmo processo de significação textual. Nesse sentido, a análise de qualquer um dos vieses aponta para todos os outros e, assim sendo, o aspecto ficcional de *Un Coup de Dés* é um bom ponto de partida para a demonstração de sua unidade verbo-visual. Novamente é o próprio Mallarmé quem primeiramente aponta como se organiza essa particularidade do poema:

A ficção surgirá e se dissipará, rapidamente, segundo a mobilidade do escrito, em volta das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, em resumo, em hipótese; evita-se o conto [récit].²⁰⁷

Nas traduções de Haroldo de Campos e Armando Carvalho o termo *récit* é traduzido respectivamente como *relato* e *narrativa*, mas a ideia é a mesma: *há no poema uma ficção não narrada*. Isso indica que mesmo que a organização do texto de *Um Lance de Dados* não se estruture de forma a narrar uma história através de frases, parágrafos ou mesmo de suas sequências sintáticas menores, uma ficção e um *esboço cênico* será organizado através da leitura e justaposição dos diferentes grupos de frases e tipos, e a organização fragmentária do texto na página será parte integrante do mecanismo que a fará transparecer e desaparecer. Para considerar essa característica de *Um Lance de Dados*, podem-se selecionar alguns fragmentos que mais fortemente mostram seu viés ficcional e, através deles, pode-se pensar como as possíveis versões de sua ficção são organizadas em sua leitura:

– a frase título: “UN COUP DE DÉS N'ABOLIRA LE HASSARD”²⁰⁸;

– um naufrágio: “quand bien même lancé dans des circonstances éternelles / du fond d'un naufrage”²⁰⁹;

– um redemoinho: (único abismo marítimo possível) “l'abime /

²⁰⁷ Idem, In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora vozes, 1972, p.47-48.

²⁰⁸ Um lance de dados jamais jamais abolirá o acaso. Idem, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p. 153-155-161-169.

²⁰⁹ Mesmo quando lançado em circunstâncias eternas / do fundo de um naufrágio Idem, ibidem, p.155.

blanchi / étale / furieux”²¹⁰; ver, também, vórtice “tourbillon d'hilarité et d'horreur / voltige/ autour du gouffre”²¹¹;

– um navio: “bâtiment pénche de l'un au l'autre bord”²¹²;

– um Mestre: “LE MAÎTRE”, velho “ou la manoeuvre avec l'âge oubliée” e ex-capitão “jadis il empoignant la barre”²¹³;

– postura de jogo, braço suspenso acima da cabeça: “s'agite et mele”²¹⁴, “comme une menace”²¹⁵;

– hesitação: “hésite / cadavre par le bras / écarté du secret qu'il détient”²¹⁶ entre outros;

– céu e constelação da Ursa Maior: “le Septentrion aussi Nord”²¹⁷.

Através dos tempos o poema já recebeu algumas interpretações de seu viés ficcional como, por exemplo, a que Alain Badiou realiza no livro *Pequeno Manual de Inestética*:

Nesse poema se vê, em uma superfície marítima anônima, um velho Mestre agitar irrisoriamente a mão, que contém os dados, e hesitar por tanto tempo antes de lançá-los que parece submergir sem ter tomado uma decisão sobre seu gesto (...) e no entanto, na última página surge no céu uma Constelação, que é como o número celeste daquilo de que jamais terá havido determinação aqui embaixo.²¹⁸

Badiou complementa sua interpretação inferindo que a “Constelação que surge imprevisivelmente após o naufrágio do mestre

²¹⁰ o Abismo/ branco/ se expõe/ furioso Idem, 2001, p.36.

²¹¹ turbilhão de hilaridade e horror / esvoaça/ em torno ao vórtice Idem, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit.,p. 162-163.

²¹² construção / que balança dum lado/ para outro Idem, 2001, p.37 ou nau pensa de um lado para outro Idem, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit.,p.157.

²¹³ O Mestre / onde a manobra com a idade olvidada / outrora ele empunhara o leme. Idem, ibidem, p.158-159.

²¹⁴ se agita e se mescla/ no punho que o estreitava Idem, ibidem, p.159.

²¹⁵ como uma ameaça Idem, 2001, p.38.

²¹⁶ hesita/ cadáver pelo braço/ apartado do segredo que guarda, antes/de jogar/ Idem, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit.,p.158-159.

²¹⁷ O Setentrão também Norte/ uma constelação Idem, ibidem, p.173.

²¹⁸ BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002, p.66.

seja um símbolo do que ele chama de Ideia”²¹⁹. Apesar de não entrar em contradição com o poema, e ser uma interpretação possível e coerente de seu aspecto ficcional, o problema dela está justamente em tentar encontrar uma significação estática para o poema através de uma conexão excessivamente rígida entre os fragmentos. Todos os elementos que Badiou elenca estão expressos no poema, mas toda conexão entre eles é, em última análise, inexistente. Nem mesmo os dados, nomeados somente na frase-título e na última frase do poema, podem ser indicados positivamente como aquilo que o Mestre segura em suas mãos.

A construção do viés ficcional do poema não se dá através da coordenação dos fragmentos como se fossem inferências projetadas sobre construções elípticas, pois isso indicaria estruturas recuperáveis que, nesse caso, inexistem textualmente, como o observa Julia Kristeva: “Nenhum ponto vem marcar as sequências finais e suspensivas, onde se predicaria alguma coisa, isto é, onde se proporia um sujeito definido, que deveria ser limitado”²²⁰. Essa não estruturação de sentenças impede que se possa construir na leitura a ordem e o limite da sintaxe. Como consequência, não apenas os grupos tipograficamente distintos ou a possibilidade de leitura da página única ou dupla, mas também indeterminações entre os fragmentos, bem como a homofonia entre palavras morfológicamente diferentes, possibilitam que uma mesma palavra possa exercer mais de uma função sintática dependendo da conexão feita na leitura e, por conseguinte, cada palavra que puder ser relacionada de mais de uma maneira modificará seu sentido e/ou função sintática a partir das conexões feitas.

Haroldo de Campos exemplifica essa indeterminação através da análise das escolhas de tradução sobre os fragmentos “une inclinaison / plane désespérément”: “GD interpreta a palavra como adjetivo, referindo-se a inclinaison (‘inclinação plana’). GC, a meu ver com razão, indica que a sua função principal no contexto é de verbo: *planer* (‘planar’)”²²¹. A mesma indeterminação causada pela homofonia é apontada por Kristeva: “plana ([verbo no] presente ou adjetivo feminino?)”²²². No entanto, como se pode notar pela expressão “a meu ver com razão”, Campos parece partidário de que possa haver uma

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p.67.

²²⁰ KRISTEVA, Julia. *Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: Un coup de Dés*. In: GREIMAS, A.J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1975, p.260.

²²¹ CAMPOS, Haroldo de In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.123.

²²² KRISTEVA In: GREIMAS, op. cit., P.260.

interpretação correta para a conexão sintática entre os fragmentos do poema. Essa ideia, no entanto, parece improvável devido tanto à poesia de Mallarmé como um todo, onde a conexão sintática exaustivamente trabalhada oferece mais imprecisões calculadas do que univocidades semânticas, quanto à própria afirmação de Mallarmé de que no *Lance de Dados* “tudo se passa, em resumo, em hipótese”, como citado anteriormente.

Levando-se essa alegação a termo, o pronome substantivo *tudo* pode ser aplicável tanto à ficção fragmentada no *Coup de Dés* quanto às suas particularidades sintáticas, as ligações variáveis que se podem estabelecer visualmente entre os fragmentos de texto. Isso porque, na leitura efetiva do poema, a indefinição sintático-semântica não apenas não será desfeita, como será parte importante da interpretação do poema como um todo. Além disso, a ideia de univocidade interpretativa e sintática desconsidera o próprio ato de leitura de *Um Lance de Dados* pois, ao percorrer o espaço em que duas ou mais possibilidades de conexão sintática são possíveis, o leitor não poderá escolher a que lhe pareça mais cômoda ou mais lógica como o faria em um texto linear porque, nesse poema, a indeterminação não será a exceção, mas a regra. Irá ao invés, experimentar entre uma e outra possibilidade e continuar através das próximas possibilidades de construção de sentido, nunca totalmente realizadas ou satisfeitas, mas sempre agregando novas possibilidades interpretativas pois, como complementa Kristeva: “o texto apresenta-se como uma aplicação de *complexos significantes*, onde um modificado absorve um modificante e se soma a outros modificados, que por sua vez absorveram modificantes”²²³.

Nesse sentido as possibilidades de interpretação do viés ficcional podem ser pensadas aqui como atos de experimentações interpretativas volúveis em que se exercitam diferentes modos de criação de ligação entre os “fatos” ficcionais do poema. Como exemplo, uma possibilidade simples de conexão: um velho Mestre, ex-capitão, joga dados em uma embarcação que naufraga em um redemoinho. Está paralisado na posição de arremesso, com o braço erguido acima da cabeça e não consegue se decidir sobre jogar ou se mexer. Enquanto afunda, beirando a insanidade, vê no céu a constelação da Ursa Maior, como um resultado cósmico de seu lance de dados não realizado. O lance de dados estelar não abole o acaso, assim como a negação do lance feita pelo Mestre não impede que o Número apareça.

²²³ KRISTEVA In: GREIMAS, op. cit., P.260.

Para se aceitar essa interpretação, deve-se, por exemplo, assumir que em algumas páginas os fragmentos de texto correspondem a descrições do cenário de desastre em que se encontra o Mestre, enquanto em outras páginas os fragmentos descrevem os pensamentos do Mestre, suas elucubrações internas acerca de temas como destino e acaso. Na versão de Badiou o naufrágio é imaginário e parte da indecisão sobre jogar ou não os dados, um naufrágio mental, como de alguém que sucumbe à loucura. Apesar de ambas serem possíveis, nenhuma dessas ligações existe de fato, e só se tornam possíveis ao projetar, por exemplo, a figura do Mestre como central ao viés ficcional, o que ocorre por ser ele o único indício textual de pessoalidade, funcionando como um complexo de controle textual (para se utilizar a nomenclatura de Iser) tornando-se, por conseguinte, um ponto central de referência, e como aponta Kristeva “o actante deste trabalho de ordenação e coordenação”²²⁴ da sua estrutura sintática. Na verdade, todas essas variáveis ficcionais somente terão sentido como parte do processo mais amplo que é a coordenação com as outras variáveis interpretativas do poema.

Tanto em sua forma visual quanto através de seus fragmentos, o que o *Lance de Dados* indica é mais uma possibilidade de sentido do que um sentido estabelecido. E o eixo através do qual radicaliza o processo de indistinção semântica, já presente em seus poemas anteriores, é a própria ideia de possibilidade. Não é gratuitamente que Haroldo de Campos diz que “TALVEZ, (PEUT-ÊTRE): É a palavra-chave do poema”²²⁵ e Kristeva aponta que “o que vai ser dito, toda a retórica, a narrativa que vai ser lida, não é o que se produz; com relação ao verdadeiro trabalho de significância, é um *comme si* (como se)”²²⁶. Tudo no poema, desde as possíveis construções ficcionais, às significações não ficcionais e às metalinguísticas, será hipótese, marcada textualmente em alguns lugares “mesmo quando”, “como se”, “talvez” e marcada visualmente no poema como um todo.

É através da primazia da hipótese que a indistinção entre as coisas adquire importância em *Coup de Dés*. Friedrich já a aponta como um traço característico da poesia de Mallarmé, através da análise de seus sonetos, em que “a poesia move-se em um âmbito onde as diferenças reais são suprimidas e onde tem lugar um múltiplo transmutar de uma

²²⁴ Idem, ibidem, p. 266.

²²⁵ CAMPOS, Haroldo de, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.140.

²²⁶ KRISTEVA In: GREIMAS, op. cit., P.261.

coisa na outra”²²⁷. A diferença em relação ao *Coup de Dés* é que a indistinção, além de relativa às coisas nomeadas no poema, ocorre também através da instabilidade sintática criada por sua visualidade.

A oscilação entre as coisas ocorre por exemplo na imbricação entre as ideias de loucura que toma o Mestre e o naufrágio: “la partie / au nom des flots / un / envahit le chef / coule en barbe soumise / naufrage cela / direct de l'homme / sans nef / n'importe / où vaine”, pode-se pensar que a onda invade como o resultado do afundamento do navio “em nome das ondas / uma / invade a cabeça”, ou como o escorrer da própria sanidade do homem “a cabeça / escoa”. O que começa como onda acaba escorrendo, mesmo em seu posicionamento na página, como barba submissa.

A aproximação oblíqua aproxima e torna indiferente a definição dos naufrágios físico ou mental, tornando uno o movimento descendente da onda e o da sanidade do Mestre. Esse movimento de indistinção/transmutação entre as coisas é que, segundo Friedrich, aniquila os objetos que aparecem na poesia de Mallarmé ao mesmo tempo em que os eleva à sua existência unicamente linguística, subtraindo-os do tempo empírico²²⁸. E, para Kristeva, essa subtração eleva o poema à não-temporalidade, que passa do tempo da lei, oriundo da religião e da ideologia, para o lugar onde os textos modernos pensam o espaço do processo da significação.

Para Mallarmé esse processo de significação representa um exemplo mesmo de uma história ideal: a história da raça, a história do ‘significar’. De modo que ao pensar a história do homem, ele a pensa como uma história do ato de significar.²²⁹

Assim como o lançar dos dados e a constelação da Ursa Maior, o ato de significar e a Poesia são, para Mallarmé, espelhos que se retroalimentam: a preocupação com a linguagem se desenvolve e se concretiza como tema de suas poesias que, por sua vez, expressam os resultados de suas ideias sobre a língua e a linguagem, como exemplifica a carta de Mallarmé sobre o *soneto em ix*, citada anteriormente. No entanto, observando-se diretamente o poema, o viés metalinguístico de *Un Coup de Dés* transparece mais do que apenas em

²²⁷ FRIEDRICH, op. cit., p.99.

²²⁸ cf. FRIEDRICH, op. cit., p.100-101.

²²⁹ KRISTEVA, In: GREIMAS, op. cit., P.262.

relação às meditações de Mallarmé sobre a linguagem. Encontram-se no poema algumas referências metonímicas que remetem à escrita, sendo duas delas mais diretas. A figura da página pode ser entrevista metonimicamente em passagens como “Abîme / blanchi / étale / furieux / sous une inclinaison / plane désespérément”²³⁰ ou “cette blancheur rigide”²³¹. Esse viés de leitura configura o abismo como uma metáfora para a página em branco, o lugar para as possibilidades infinitas de significação, e também um lugar em que se pode mais facilmente caracterizar um abismo plano, além de dar outra dimensão à ideia de desespero. Da mesma maneira, a pena como instrumento de escrita pode ser notada nos trechos “plume solitaire éperdue”²³² e “Choit / la plume / rythmique du sinistre”²³³, onde aparece próxima a ideias como solidão e loucura. Partindo-se dessa perspectiva de leitura, o *Lance de Dados* se configura como o embate interno da figura do poeta, o Mestre, pendendo entre a Ideia e a escrita. Mas seu viés metalinguístico também abarca o outro extremo dessa relação.

Esses dados lançados pelo poeta, ideograma do acaso são uma constelação que roda sobre o espaço e que em cada um das suas momentâneas combinações diz, sem jamais dizê-lo inteiramente, o número absoluto: *compte total en formation*. Sua órbita estelar não termina antes que atinja *quelque point dernier qui le sacre*. Mallarmé não diz qual é esse ponto. Não é temerário pensar que é um ponto absoluto e relativo, último e transitório: o de cada leitor ou, mais exatamente, cada leitura: *compte total en formation*.²³⁴

A ideia de Octavio Paz, do ponto último do *Coup de Dés* como a tematização de cada leitura pode ser pensada em relação a alguns dos parâmetros interpretativos analisados no capítulo 01. Em sua leitura, cada vazio no texto (e esse texto é particularmente permeado de vazios verbais e gráficos) implicará uma conexão realizada, utilizando-se os termos de Iser, através de uma projeção interpretativa. No entanto, no

²³⁰ inclinação / *deseperadamente plana* MALLARMÉ, 2001, p.36.

²³¹ essa brancura rígida Idem, ibidem, p.45.

²³² perdida solitária pena Idem, ibidem.

²³³ Cai / a pena / rítmica suspensa do sinistro. Idem, ibidem.

²³⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.333.

caso do *Coup de Dés*, a possibilidade de mais de uma conexão sintático-semântica a partir do mesmo fragmento faz com que a projeção interpretativa não ocasione o “desaparecimento” do vazio textual, como indicado por Iser sobre o ato de leitura. Um sentido textual é estabelecido, mas a percepção da possibilidade de outra conexão a partir do mesmo fragmento acarreta outra construção de sentido. Essa segunda leitura não substitui a anterior, mas sem que nenhuma delas se torne a dominante, estabelece uma dinâmica de oscilação entre as possíveis leituras.

O *Coup de Dés* presentifica o ato da leitura como figura central do poema. Se o pensamento emite um “lance de dados” a cada salto sobre o vazio da página, a visualidade do poema transformará o ato da leitura em uma constante superposição de interpretações e possíveis estabelecimentos de criação de horizontes interpretativos que definam a relação entre os fragmentos. A ficção, não se desenvolve em uma narrativa, mantendo, entretanto, um aspecto cênico que não desqualifica mas também não centraliza nenhuma das possíveis interpretações do poema como um todo. Assim, a constelação será um espelho da situação do Mestre, seja o naufrágio marítimo, seja a loucura (o naufrágio mental), seja a escrita ou a leitura do poema, assim como o leitor espelhará o poema quando o lê. Reaparece aqui a ideia de Mallarmé sobre a relação entre Ideia e a linguagem, cabendo à língua a função de “brumes / qui impose / une borne à l'infini”²³⁵ do Nada pois, como não traduz a Ideia de forma ideal, ocupa o lugar intermediário que marca a impossibilidade de qualquer tomada de posicionamento absoluto.

Há uma expansão da ideia anterior de indeterminação, que vai de indeterminação entre as coisas à impossibilidade de determinação entre significação e Nada. Octavio Paz diz que esse poema é “a condenação da poesia idealista, [porque] não só a linguagem é insuficiente, quando deve fazer nascer espiritualmente o absoluto; também o absoluto só pode dobrar-se à linguagem de forma insuficiente”²³⁶. Mallarmé sabe ser absurda a intenção de atingir o *Ideal* através do poema, por isso funda sua construção sobre o *talvez*, que traduz a ideia de não se estabelecer um sentido de forma absoluta.

Não há uma interpretação final de *Um Lance de Dados* porque sua palavra última não é uma

²³⁵ MALLARMÉ, 2001, p.47.

²³⁶ PAZ, 1982, p.330.

palavra final (...), no final da viagem o poeta não contempla a Ideia, símbolo ou arquétipo do universo, mas um espaço e que desponta uma constelação: seu poema. Não é uma imagem ou uma essência; é uma conta em formação, um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a se desenhar. Assim esse poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação.²³⁷

Como se pôde verificar nestas breves considerações, os principais signos e ideias que dão contorno aos versos na obra de Mallarmé e ao *Lance de Dados* especificamente, são intrinsecamente interligados por uma lógica plural que gira em torno de sua visão sobre a língua e a Poesia. Analisada nesse sentido, seu viés visual não pode ser tomado como um ato *per se*. A hipótese aqui levantada é a de que, mais do que uma fragmentação, a organização espacial da página dá forma aos processos metafóricos essenciais do poema, e gira em torno das mesmas preocupações aqui expostas.

Já analisada aqui, a primeira característica do viés visual de *Um Lance de Dados*, também a mais aparente e a mais comentada pela crítica mallarmeana, é a fragmentação do verso na página. Como visto, essa particularidade formal abre a univocidade sintática do texto ao desfazer a justaposição linear unívoca das palavras no verso. Com isso, a ligação sintática passa a se estabelecer como possibilidade de conexão entre os fragmentos, pendendo entre os mais próximos espacialmente e mesmo, em alguns casos, estabelecendo ligações arbitrárias com grupos tipográficos, logo, visualmente mais proeminentes. Essa abertura entre os fragmentos acaba por relativizar as palavras de um mesmo agrupamento, linear ou não, de palavras. Essa relativização ocorre de duas formas: nas funções sintáticas, em que os mesmos fragmentos podem ter diferentes funções como apostos, adjuntos ou objetos; e, em alguns casos, morfológicas, em que uma mesma palavra pode ser lida

²³⁷ Idem, *ibidem*, p.334.

como adjetivo ou verbo, artigo ou numeral, verbo ou substantivo. Além dessas, é também a fragmentação visual que permite a conexão entre as formas tipográficas diferentes. Ao ser encarada visualmente, a página será organizada na leitura como uma unidade, conjugando as diferentes fontes tipográficas como parte de um mesmo processo de significação, que se refletem de forma contrapontística, ao mesmo tempo criando unidades semânticas e mantendo suas características de grupo isolado.

Nesse mesmo sentido, a ideia de contraponto visual também pode ser entendida como o desenvolvimento visual da proeminência da musicalidade na poesia apresentada em *Crise de Verso*. Se a crise assinalada por Mallarmé chamava a atenção para a necessidade da elevação da musicalidade das palavras através de uma equiparação de seus aspectos sonoros aos semânticos, o viés visual do *Lance de Dados* possibilita uma ampliação dessa correspondência ao abarcar a ideia da partitura: “Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura”²³⁸.

Essa correspondência acontece de duas formas. Primeiramente, através da mais básica correlação entre escrita e partitura como veículo representacional. Elas se configuram, em ambos os casos, através da mesma relação de transposição dimensional com seu objeto de representação. Tanto a escrita verbal quanto a escrita musical transportam a significação do âmbito sonoro para o gráfico tornando, dessa forma, espacialmente estático algo que é temporal e transitoriamente dinâmico. A fala e a música são fenômenos delimitados por sua duração enquanto onda, durando o tempo de sua propagação perceptível. Ao ser transportado para a escrita torna-se coisa, e sua permanência fica circunscrita ao fator de permanência de seu suporte. A segunda correspondência é relativa à leitura espacial feita através dos tipos na página, em que o poema *Um Lance de Dados* estabelece a ideia de contraponto.

O contraponto é a técnica de composição musical através de que duas ou mais melodias são compostas para serem executadas simultaneamente sem que essa simultaneidade entre as notas se estabeleça com a unidade do intervalo (duas notas) ou acorde (três ou mais), mantendo assim uma independência como frase musical ao mesmo tempo em que relaciona os temas através da interação e imbricação melódica entre as frases. A visualidade de *Um Lance de*

²³⁸ MALLARMÉ, In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2010, p.151.

Dados permite que a analogia musical se estenda à sua leitura. As diferenças tipográficas funcionam como forma de distinção visual de diferentes frases (outra aproximação musical, frase, fraseado), que constituem significação com os outros grupos ao mesmo tempo em que mantêm suas características de grupo. Através dessa interação é que se pode entender na mesma leitura tanto a frase tipograficamente idêntica “RIEN/N'AURA EU LIEU/ QUE LE LIEU”²³⁹ quanto a interação entre as frases “l'évènement / accompli en vue de tout résultat nul / humain /N'AURA EU LIEU”²⁴⁰ ou “N'AURA EU LIEU / une élévation ordinaire verse l'absence”²⁴¹, entre diversas outras possibilidades. Octavio Paz diz que o que *Um Lance de Dados* faz é escapar

à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço, ou em diferentes espaços.²⁴²

Essa aproximação de *Un Coup de Dés* à percepção é importante também no sentido de indicar a unidade entre seus vieses interpretativos. Sua multiplicidade, que torna complexa qualquer aproximação crítica, pode obscurecer uma das chaves interpretativas do poema, que se esconde em seu próprio ato de leitura. Um breve adendo pode apontar essa relação. Em outra aproximação com o *soneto em ix*, a mesma repetição entre metafórica e etimológica entre o início e o fim da frase ocorre na frase-título “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Como o colocou Haroldo de Campos: “azar, como já ficou dito, e assim o francês *hasard*, vem da palavra árabe que significa ‘jogo de dados’”²⁴³, de forma que a frase “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso* constitui uma tautologia: *Um lance de dados jamais abolirá o (lance de) dados*”²⁴⁴, complementa Kristeva, ou mesmo “o *acaso*

²³⁹ NADA / TERÁ TIDO LUGAR / SENÃO O LUGAR, na tradução de Haroldo de campos, s/n.

²⁴⁰ “o evento/cumprido em vista de todo resultado nulo/humano/TERÁ TIDO O LUGAR”
Idem *ibidem*.

²⁴¹ “TERÁ TIDO O LUGAR/uma elevação ordinária” Idem, *ibidem*.

²⁴² PAZ, 1982, p.331.

²⁴³ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p. 142.

²⁴⁴ KRISTEVA, op. cit., p. 265.

jamais abolirá o acaso”.

Mas Haroldo de Campos mostra que essa circularidade da frase-título se estende também ao poema como um todo, já que o poema acaba com a mesma construção sintática que o inicia *um lance de dado*”: “o final é também o recomeço, o impulso para uma re-capitulação do lance e de tudo. *Da capo*, como Joyce o fará no seu FW, solidarizando a última e a primeira página do Livro”²⁴⁵ e, no caso presente, a última e a primeira do poema. Para além da tautologia, o que essa repetição entre o início e fim do poema traz é ideia de circularidade do texto como um todo. E pensar o *Lance de Dados* como um poema circular permite considerar a relação entre a convergência de seus vieses interpretativos e a dinâmica de sua organização visual. Uma leitura que normalmente é afastada da exegese do segmento visual de *Um Lance de Dados*, principalmente pelos concretos, é a da imagem figurativa. O próprio Haroldo de Campos, no entanto, já indicou interpretações nesse sentido:

As 7 estrelas (tanto da Pequena quanto da Grande Ursa) reproduzem na página o gráfico sideral. Cf. GC: os gerúndios formam as três estrelas da cauda (vigiando/duvidando/rolando), que se ligam às 3 estrelas-frases do corpo (antes de se deter/em algum ponto último que o sagre/Todo Pensamento emite um Lance de Dados), por uma estrela-frase intermediária (brilhando e meditando; elem. *medium*, lat. ‘meio’).²⁴⁶

Essa figuratividade pode ser explicitada através da comparação entre o fragmento e o esquema a seguir:

²⁴⁵ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, op. cit., p.143-144.

²⁴⁶ Idem, ibidem, p.143.

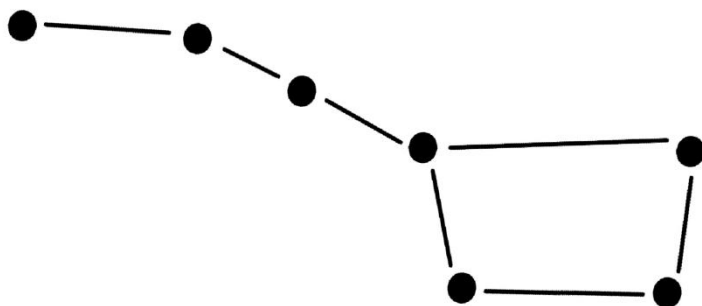


Figura 13: Diagrama posicional da constelação da Ursa Maior

veillant
 doutant
 roulant
 brillant et méditant
 avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre
 Toute Pensée émet un Coup de Dés

Figura 14: Últimos fragmentos/frases de *Um Lance de Dados*.

Ampliada para o todo do poema, essa aproximação possibilita a visualização das palavras em *Un coup de Dés* como a representação imagética de um céu noturno, mostrando diferentes agrupamentos estelares a cada página. Em mais uma aproximação com sua interpretação metalinguística, a página do poema aparece como um espelho negativo do céu, em que as estrelas são negras e o espaço é branco. Branco e infinito, como a página em branco para o escritor.

A outra representação imagética é relativa à ideia de *turbilhão*. A palavra é usada aqui em suas diferentes acepções, como algo que

arrasta ou envolve de forma desordenada e impetuosa, um turbilhão de significações que também abarca a falta de significação, mas também como um sinônimo para redemoinho. Para encontrar a imagem do redemoinho é necessária a consideração de um procedimento paralelo à leitura como um todo, e que é igualmente parte de sua execução. Ao tomar-se a sucessão de fragmentos textuais como um todo circular, é na dinâmica da sucessão das páginas viradas na leitura que a visualidade como um todo de *Un Coup de Dés* assume também figurativamente a forma de um redemoinho. É nele que as ideias, assim como as palavras de diferentes tipos, se misturam como se o turbilhão que as arrasta misturasse diferentes textos em seu vórtice, o que pode representar ao mesmo tempo as ideias que giram na cabeça de alguém que escreve ou lê, ou os diferentes pensamentos de alguém que naufraga, e também o lugar onde a ficção semovente se dá.

Esse direcionamento do poema também obriga o leitor a encará-lo como um objeto tridimensional em que suas próprias páginas ajudam a configurar o redemoinho, ao passo que sua lombada forma o eixo em torno do qual ele gira. Por esse ângulo o poema *Un Coup de Dés* pode ser tomado como o precursor moderno tanto do poema-objeto quanto da arte cinética, posteriores a ele temporalmente. Sua organização visual, longe de corresponder somente a uma fragmentação do verso, é o encadeamento de todos os seus possíveis processos metafóricos, interligando inextrincavelmente verbo e imagem, temporalização e espacialização em um todo complexo e indivisível, que deve conjugar sua significação mais profunda através de uma interpretação incessantemente pendular entre as leituras de seus vieses visual e verbal.

2.2 – Carlo Carrà e *Festa Patriottica*

O Futurismo aparece pela primeira vez em manifesto no jornal *Le Figaro* em 1909, escrito por seu idealizador, Filippo Tommaso Marinetti, escritor de origem egípcia e expressão francesa e italiana. Nele aparece a primeira tentativa de ruptura total com o passado através do enaltecimento dos avanços tecnológicos, do belicismo e da vida urbana das metrópoles do início do século XX como motivos preponderantes da arte. Mais do que a proposição baudelairiana²⁴⁷ de tomar o momento histórico como tema, a teoria futurista propõe que sua

²⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

influência se estenda aos parâmetros formais da criação artística. Seus dois mais importantes manifestos (*O Futurismo* e *Manifesto técnico da literatura futurista*) são mais voltadas à poesia e à literatura em si, mas suas propostas se alastram em manifestos para a pintura, a música, a dramaturgia, a escultura, o cinema e a fotografia. Por isso, o futurismo acaba reconhecido como “um movimento estético mais de manifestos que de obras”²⁴⁸, o que as contradições entre a teoria e a prática futurista, como a defesa da abolição do adjetivo através de um parágrafo recheado deles, não ajudavam a resolver.

O Futurismo defendia que a arte deveria propiciar ao público as experiências estéticas criadas pelos avanços tecnológicos, que possibilitavam perspectivas anteriormente impensáveis para os seres humanos. Essa defesa se opõe ao tempo mais dilatado da discursividade, assim suas propostas se voltam tanto para os recursos que deveriam ser abandonados quanto para os parâmetros da arte futurista. São abolidos, ao menos teoricamente, conectores e modificadores lexicais como advérbios e adjetivos mas também as flexões verbais e a pontuação. Nas palavras de Marinetti, era “preciso destruir a sintaxe”²⁴⁹, para que as relações de significação pudessem alcançar a urgência da tecnologia.

Ainda que Marinetti tenha cometido obras em prosa futurista como *Bataille poids+odeur*, a lógica de suas proposições apontava para formas excessivamente esquemáticas para a prosa. Assim sendo, o desenvolvimento da poesia visual no meio da literatura futurista acontece de forma bastante coerente pois o caráter não discursivo da parcela visual das obras pôde relativizar esse esquematismo e apontar caminhos de significação mais elaborados do que cortes textuais e onomatopeias.

²⁴⁸ TELES, op. cit., p.61.

²⁴⁹ MARINETTI, In: ibidem, p.70.



Figura 15 – *Festa Patriottica, ou Manifestazione Interventista*, de Carlo Carrà (1914).

Essa experimentação se dá tanto na aproximação com as artes visuais quanto no sentido contrário, quando pintores introduzem o uso do verbo em seus experimentos plásticos. A obra acima, do pintor futurista Carlo Carrà, foi chamada inicialmente de *Festa Patriottica* –

poema pittorico, posteriormente mudado para *Manifestazione Interventista*. Segundo Willard Bohn, Carrà também muda sua designação de *poema pittorico* para *dipinto parolibero*²⁵⁰, ainda que os futuristas não tenham realizado nenhuma distinção entre as duas formas. Apesar da produção de Carrà ser basicamente voltada à pintura, sua incursão pela intersecção entre os exercícios verbal e visual criou uma das mais bem-acabadas obras do futurismo.

Algumas tentativas de exegese de *Festa Patriottica*, motivadas pela associação futurista com o fascismo, já atribuíram um caráter bélico à sua complexa configuração. Max Kozloff, por exemplo, diz que “this work was expressly designed to exacerbate the volatile political climate of an Italy internally vacillating between the adversaries in a war known to be imminent”²⁵¹. Vista por esse ângulo, o todo da obra parece se configurar como uma manifestação pró-guerra, onde as onomatopeias parecem se referir aos sons de armas modernas (uma fetichização genuinamente futurista) e a palavra TOT que aparece de forma bastante proeminente indicaria, também segundo Kozloff, a palavra ‘morte’ em alemão.

No entanto, em sua análise da obra, Willard Bohn desfaz os enganos sobre os quais essa linha interpretativa se fundou, partindo de um testemunho do próprio Carrà de que o tópico de sua obra é o tumulto cívico. Uma análise detalhada permitiu a Bohn demonstrar que a leitura bélica de *Festa Patriottica* é na verdade mais um exercício de superinterpretação, mais baseado no comprometimento político do Futurismo a partir de 1914 do que na leitura da obra. Assim ocorre com as onomatopeias, que reproduzem, desde antes de seu deslocamento para a obra de Carrà, sons urbanos e ligados a meios de transporte:

The fact that the *papiers collè* were nearly all snipped out of poems published in Lacerba makes it possible to identify their sources. This in turn permits us to reconstruct incomplete phrases and to determine exact meanings by consulting the original context. thus, for example the sounds ‘traak tatatraak’ are taken from Marinetti's

²⁵⁰ BONH, Willard. *The aesthetics of visual poetry*, 1914 – 1928. Chicago: The University Chicago Press, 1986, p.24.

²⁵¹ KOZLOFF, MAX. *Cubism/Futurism*. New York: Charterhouse, 1974, p.207. Este trabalho foi expressamente concebido para exacerbar o clima político volátil de uma Itália internamente vacilando entre os adversários em uma guerra sabidamente iminente (tradução da tese).

‘Correzione’, where they represent the backfiring of a car as it slows down. Like ‘TRrrrrrrrrrrrr’ and ‘TRRRRRR’ (speeding car noises from the same poem), they have nothing to do with gunfire but are merely traffic noises of a public square.²⁵²

E ainda que a expressão “determinar significados exatos” possa soar como exagero, já que o próprio fato de usar algo como recorte implica em uma recontextualização, todos os indícios ajudam a confirmar a ideia de Bohn. No mesmo sentido, a leitura da palavra TOT como uma referência à morte também revela-se excessiva: “A glance at the 1914 *Corriere della Sera* reveals that TOT was the name of a prominently advertised anti heartburn pill manufactured in Milan”²⁵³.

Abandonadas as preconcepções bélicas, é possível considerar a obra a partir de sua ordem de leitura para então relacioná-las às indicações interpretativas de Bohn e do próprio Carrà. *Festa Patriottica* se apresenta como um único painel que mistura pinturas de formas abstratas a colagens de imagens publicitárias, de palavras e frases tipográficas, junto a frases e palavras pintadas. Sua configuração pictórica geral, que lembra alguns poemas visuais barrocos em forma de labirinto, mostra formas semicirculares concêntricas cortadas por retas majoritariamente convergentes ao centro e algumas poucas que não apontam para ele. Mais perto do centro, as áreas semicirculares pintadas de preto, em conjunto com os traçados pretos que em sua maioria se apresentam de apenas um dos lados das retas, ajudam a dar à configuração pictórica geral uma ideia de profundidade entre as partes. Essa sugestão, no entanto, não é a de uma profundidade estática já que tanto suas formas pictóricas como as palavras sugerem dinamicidade e agilidade em seu todo. Sua forma pictórica geral lembra a representação de uma onda sonora ou de um vórtice e se impõe como um primeiro direcionador de sua leitura, à primeira vista extremamente caótica. A ela,

²⁵² BOHN, op. cit., p.25. O fato de que os *papiers collè* foram quase todos cortados de poemas publicados em *Lacerba* torna possível identificar suas fontes. Este, por sua vez nos permite reconstruir frases incompletas e determinar significados exatos, consultando o contexto original. Assim, por exemplo, os sons “traak tatatraak” são tomadas a partir de ‘Correzione’, de Marinetti, onde eles representam o escapamento de um carro enquanto desacelera. Assim como ‘TRrrrrrrrrrrrr’ e ‘TRRRRRR’ (barulhos de carros acelerando do mesmo poema), eles não têm nada a ver com tiros, são apenas ruídos de tráfego de uma praça pública. (todas as traduções desta obra foram feitas por mim para a tese)

²⁵³ Idem, ibidem. Uma olhada sobre o *Corriere della Sera* de 1914 revela que TOT era o nome de uma pílula contra a azia proeminentemente propagandeada fabricada em Milão.

Bohn assim se pronuncia:

The initial impact of Carrà's picture is almost blinding and strikes the viewer with the force of an explosion. Temporarily disoriented by the whirling mass of blurred colors and forms, we succumb to a sort of pictorial vertigo.²⁵⁴

Após o primeiro impacto visual, e também em função dele, será feita a consideração verbal da obra. Partes de textos, um fragmento de partitura, pedaços de anúncios, um cabeçalho de jornal, palavras e frases pintadas e diferentes fontes tipográficas fazem parte da configuração verbal de *Festa Patriottica*. Realçando sua orientação em vórtice, os fragmentos verbais estão, em sua maioria, voltados para o centro, ou seja, aparecendo tanto em sua ordem normal como na vertical e de cabeça para baixo, o que torna virtualmente impossível estabelecer uma coerência discursiva a partir de uma ordem sequencial qualquer. Essa disposição faz com que organização da leitura verbal da obra seja *totalmente direcionada pelo destaque visual dos fragmentos verbais*, dos maiores para os menores, dos mais proeminentes aos quase escondidos visualmente.

Para efeito de estudo, pode se dividir aqui seu viés textual, ainda que de forma bastante simplificada, em três níveis de destaque. Primeiramente, são visíveis as frases pintadas em curvas elípticas em torno do centro do quadro EEVVIIVAAA EL REEE (vviivaaa o Reeei), EVVIVAAA L'ESERCITO (vvivaaa o exército), tanto pela posição mais central quanto pelo grande contraste visual das letras brancas sobre um fundo preto, juntamente à já citada TOT, destacada tanto pelo seu tamanho quanto por sua posição. Outros fragmentos mais proeminentes são outros EEVVIIVAAA menores, além de um ABBASSOooo (abaixooo) dissonante, também graficamente elípticos.

Desse ponto, o olhar se desvia em movimentos para todas as direções, para as diversas palavras menores ou de menor contraste, como STRADA (estrada), MUSIC (música), ECHI (eco), SPORTS (esportes), NOI (nós), LA ROSA (a rosa), a sobreposição de HUHUUHU com a palavra SIRENE além de detalhes visuais como recortes de frontispícios de jornal, pedaços de propagandas e parte de

²⁵⁴ Idem, ibidem, p. 26. O impacto inicial da imagem de Carrà é quase cegante e atinge o espectador com a força de uma explosão. Temporariamente desorientado pela massa rodopiante de cores borradas e formas, sucumbimos a uma espécie de vertigem pictórica.

uma partitura.

As palavras e frases menores, em sua maioria recortes, podem ser pensadas como um terceiro nível de leitura verbal de *Festa Patriottica* e nele multiplica-se exponencialmente a quantidade de informação escrita, através de frases, palavras soltas e onomatopeias. É no nível verbal que, apesar de não perder sua característica de caos aparente, a leitura da obra construirá sua unidade de significação, tanto por ser nele que se encontram os textos do seu círculo central quanto por evidenciar uma função largamente utilizada nas *paroles in libertà* de Marinetti.

No “Manifestos técnico da literatura futurista”, Marinetti faz duas alusões principais sobre o uso dos substantivos, em seu terceiro ponto: “Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor essencial”²⁵⁵; e no quinto ponto quando, depois de sugerir que o substantivo deve ser seguido do substantivo a que está ligado por analogia (homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca etc), Marinetti diz que: “é necessário *fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca* dando a imagem um escorço mediante uma só palavra essencial”²⁵⁶ (grifo da tese).

Além do isolamento do substantivo, condizente com suas invectivas contra a sintaxe, essas escolhas estéticas também implicam em uma forte inclinação para o uso visual da palavra, substituindo a sintaxe, no processo de leitura, pela relação posicional da palavra (fundida com a imagem que evoca, como ele diz). No entanto, o uso do substantivo em sua poesia visual, pode ser descrito de forma muito mais direta do que como uma cadeia de analogias²⁵⁷.

Nas *paroles in libertà* de Marinetti, o substantivo isolado é utilizado como substituto para a representação gráfica daquilo que nomeia, seja um substantivo figurativo ou abstrato: o nome da coisa pela descrição daquilo que significa. Por exemplo em “At night in her bed, she rereads the letter from her artillery man at the front”²⁵⁸, a palavra ESPLOSIONE está no lugar da própria explosão lida pela amante e a palavra SIMULTANEITA, além de uma referência à própria

²⁵⁵ TELES, op. cit., p.122.

²⁵⁶ Idem, ibidem, p.123.

²⁵⁷ ainda mais se se levar em conta que os substantivos compostos foram mais utilizados em seus trabalhos em prosa.

²⁵⁸ Uma imagem com boa resolução está disponível em: COSTA, Mônica Vaz de. *Poemas em liberdade: relações entre linguagem verbal e visual na poesia futurista italiana*, 80 fls. Dissertação de Mestrado – UFMG. Belo Horizonte, 2013, p.64.

simultaneidade reivindicada pelos futuristas como aspecto de sua relação entre estética e tecnologia, indica, ao mesmo tempo, o jogo mental da amante que reconstrói a batalha ao reler sua carta e a configuração da própria obra, em que a leitora-amante é apresentada simultaneamente a seu pensamento. Pode-se dizer que essa é de certa forma uma metonímia entre diferentes formas de semiose, no qual a representação verbal substitui a representação gráfica de algo; o nome pela forma da coisa indicada.

Lidas através desse mesmo processo formativo, as onomatopeias, palavras e expressões isoladas compõem, em *Festa Patriottica*, seu cenário metonímico. Pode-se separar seu viés verbal em três grupos distintos, para fins de análise, ainda que de forma grosseira, já que suas funções não são excludentes: descrição do espaço cênico, descrição de mecanismos de leitura da obra, representações de verbalidades. Abaixo seguem alguns exemplos de cada.

– *Descrição do espaço cênico*: TOT, echi (eco), SOLE SCROTO SBADIGLIO (sol escroto bocejo), sole bruciaticcio (sol queimadiço), forme geometriche (forma geométrica), città moderne (cidade moderna), ORCHESTRA (orquestra), lacerante universale (dilacerante universal), echi echi echi echi, 200 RUMORI (200 rumores), treno treno (trem trem), folle tram- ways biciclette carri (loucos bondes bicicleta vagões), pedoni su Piazza (pedesres na Praça), PIAN(I) (planos), cervellinmelma, aaaaa aaaaa, Risposta ai “Fili d’Oro” (resposta aos “fios de ouro”), COTIIZZI, illogicità (ilogicidade), DELLA CITTÀ (da cidade), lucelettrica velocità (luzelettrica velocidade), CHIASSO (ruído), beau (belo), [A]ustria Ungh[eri]a, CORREO DELA SERA, suoni rumori odori flatulenze pesi calore (sons, ruídos, odores, flatulência, pesos, calor), AUJOURD’HUI (HOJE), PARIGI (Paris), Tokio , Cook & Son, [n]uovissima (novíssima), spaccio (espaço), vocio (vozerio), amiciparenti (amigosparentes), suicidioechisenefrega (suicídioequesepreocupa [se dividido como suicídio e chi se ne frega] ou suicídioecoscuidados [se dividido como suicídio echi se ne frega]), Richiami (balas), canzoni (músicas), calma vent, (...) cose grantiche deserti (coisas graníticas desertas), grugniti di folle eccitate (grunhidos de multidão excitada), (...) taie volontà di Edison (... vontade de Edison), ...oria quotidiana di artiglieripensieri, (...oria cotidiana de pensamentosartilhariarias), penetrante gioioso (alegre penetrante), STRADA (estrada), MUSIC (música), ECHI (eco), SPORTS (esportes), NOI (nós), LA ROSA (a rosa), SIRENE

– *Descrição de mecanismos de leitura*: ritmi pittorici (ritmo pictórico), concentriche echi (eco concêntrico),

– *Representações de verbalidades*, que podem ser divididas em:

a) *ONOMATOPEIAS*: HUHUUHU, traaak tataraak (ono), scciacc (ono), vvvvvrrrrriiiiiiiiiiiiiiiiiiii (ono), ssiissii ssiissii (ono), crucra, CROC, CRAAA, BREE BREE, scicc scicc scicc, sssssssss, rrrrr, rrams, beeee beee, roooooo, SIIIIIIIII,

b) *INTERJEIÇÕES*: (h)urrrrraaaaah, uurrrrrrrrrraaaaaahhh , AAAAAAaaaaaaa, EEVVIIVAAAEEL RÊÊÊ (vivaaa o Reeei), EVVIVAAA L'ESERCITO (vivaaa o exército), EEVVIIVAAA, ABBASSOooo (abaixooo)

c) *EXPRESÕES E FRASES*: krrrrrudeele accanirsi (raiva cruel), parallelepipedo GIALLI inguaiiiiiinare (revestimeeeeeento de parallelepípedos AMARELOS), Sghiiiiignazzare tutti i colore delle nostre affiches interne ubriachi (Rir de toda a cor de nossos cartazes bêbados internos), ...e poi dice (e em seguida disse), sola Rosina – mi può far contento (samente Rosina – pode me fazer feliz), NOI siamo la PRIMA COSTELAZIONE per nuovi più acuti astronomi (NÓS somos a PRIMEIRA CONSTELAÇÃO mais aguda para os novos astrônomos).

Assim, substituindo-se a sintaxe pela relação posicional entre as palavras, a leitura da parte verbal de *Festa Patriottica* forma a descrição da área central de uma grande metrópole moderna com seus excessos visuais voltados à publicidade em um dia de sol forte onde, além do tráfego pesado, há multidões heterogêneas festejando nas ruas. Ou seja, longe da ideia de guerra, representa, como apontou Bohn, “exactly what it pretends to be, a patriotic celebration on a national hollyday”²⁵⁹. No entanto, sua leitura ainda possui outros sentidos de unidade.

Uma orquestra, parte da letra de uma canção e a grande quantidade de onomatopeias marcam a sonoridade como um quesito importante para sua leitura. Mesmo considerando a primazia visual, é inegável a preocupação com o viés sonoro no uso quase totalizante de consoantes vibrantes e fricativas utilizadas tanto nas palavras quanto nas onomatopeias como forma de indicar a sonoridade excessiva. Nesse mesmo sentido, Willard Bohn aponta para as diversas repetições da palavra “eco” na obra “by far, the most common word in the collage is, appropriately, ‘echi’”²⁶⁰. E complementa dizendo que “it not only represents the various echoing sounds in the ‘piazza’, but gives the impression of an open space, surrounded by tall buildings”²⁶¹, ou seja, para Bohn, o eco é parte da representação espacial do centro urbano, o que pode ser questionável se se levar em conta que ele aparece em

²⁵⁹ BOHN, op. cit., p.24. exatamente o que pretende ser, uma celebração patriótica em um feriado nacional.

²⁶⁰ Idem, ibidem, p.26.

²⁶¹ Idem, ibidem.

diferentes direções e em tamanhos diferentes, além de interpolado entre palavras.

A diferença de formas implica também aqui uma diferença de relevância perceptiva (tamanhos maiores para sons maiores, letras manuais para os gritos mais proeminentes), o que sugere que os ecos têm mais ligação com *uma* percepção específica, o que leva ao centro da formação concêntrica de *Festa Patriottica*. Nesse centro, que não é exatamente o centro do poema pictórico, está a grande diferenciação verbal de toda a obra. Se quase toda a configuração verbal se apresenta fragmentada em palavras ou recortes que adquirem importância por mostrar a “ilogenicidade da cidade” nas palavras de Carrà, o centro de *Festa Patriottica* se destaca não apenas por sua localização espacial, mas por ser o lugar onde todos os fragmentos textuais possuem relações mais diretas de sentido entre eles.

Pode-se ler em seu círculo central a seguinte configuração verbal: “AUDACIA ROMPICOLLISMO/ ITALIA/ aviatore/ battere il record/ eliche perforanti” (Audácia desafiadora/ Itália/ aviador/ bater o recorde/ hélices perfurantes). Aplicando-se a essas palavras o mesmo processo interpretativo anterior, o centro de *Festa Patriottica* mostrará o eixo sobre o qual se ordena, fato que não passou despercebido por Bohn:

One suddenly realizes that (...) Carrà's painting has a vertical center. At its apex – far above the celebrating crowd – a daredevil pilot is trying to set a new aviation record of some sort. (...) Among other things is now evident that we are viewing the spectacle *through the pilot's eyes*, high in the air and traveling at a rapid speed.(itálico no original)²⁶²

Bohn chega ao cerne interpretativo de *Festa Patriottica*, mas algumas questões sobre essa interpretação ficam pendentes, o que leva aqui a pequenas diferenças interpretativas. Seu foco é claramente visual, o que pode ser demonstrado por duas ideias complementares, uma sobre a organização das palavras e outra sobre a visualidade da obra. Sobre as

²⁶² Idem, *ibidem*, p.27. Repentinamente percebe-se que (...) a pintura de Carrà tem um centro vertical. No seu ápice – muito acima da multidão celebrando – um piloto audacioso está tentando estabelecer algum tipo de novo recorde de aviação. (...) Entre outras coisas é agora evidente que estamos vendo o espetáculo *através dos olhos do piloto*, no alto e viajando a uma rápida velocidade.

palavras, nota que

Most of the words are focused on the center: below the center, they are upside down, and on both sides they are arranged vertically. This mean that they can be read only by someone inside the spiral who is directly facing them.²⁶³

E sobre a visualidade, diz que:

Finally, it should be noted that the spinning motion and blurred forms can now be explained in other terms. If formerly Carrà's spiral was seen to be a purely abstract representation of collective emotion, it is now offset by the possibility of a realistic visual interpretation: The landscape below is distorted because it represents the view from a high-flying, circling airplane.²⁶⁴

Tratando-se de um poema visual, pode-se ter por princípio que os campos visual e verbal devem ter o mesmo nível de importância na criação de sentido. Nesses termos, parece estranha a desconsideração da função que o viés verbal (que ele não desconsidera) tem para a formação de seu resultado interpretativo final. Somando-se à visão do piloto, está o *eco* para a qual o próprio Bohn chamou anteriormente a atenção. Um “eco” é maior do que o outro e outro “eco” aparece mais vezes do que outro porque o leitor está recebendo, *juntamente à visão do piloto* apontada por Bohn, *a emulação da audição do piloto*, o que torna a expressão “eco concêntrico” quase auto-explicativa. Firmado esse viés interpretativo, o bloco textual central estende sua unidade de significação ao todo da obra. Como um *todo* verbo-visual, a “celebração patriótica” se apresenta sinesteticamente amalgamada na percepção do piloto. A cidade se mistura aos gritos e frases entrecortadas (visual e

²⁶³ Idem, ibidem. A maioria das palavras estão focadas no centro: abaixo do centro, elas estão de cabeça para baixo, e em ambos os lados estão dispostas verticalmente. Isso significa que elas podem ser lidas apenas por alguém dentro da espiral que as está encarando diretamente.

²⁶⁴ Idem, ibidem, p.28. Finalmente, deviam ser notado que o movimento de rotação e formas borradas pode agora ser explicado em outros termos. Se anteriormente a espiral de Carrà era vista como uma representação puramente abstrata de emoção coletiva, ela agora é corrigida pela possibilidade de uma interpretação visual realista: A paisagem abaixo é distorcida, pois representa o ponto de vista de um avião circulando em alto voo.

verbalmente), os prédios se tornam formas geométricas e as sensações do piloto se misturam. Como aponta Bohn, ocorre uma mudança na perspectiva da configuração da obra, mas no presente caso, o que parece inicialmente uma onda sonora se propagando, torna-se uma representação da convergência de sensações percebidas pelo aviador/espectador. Convergem também aqui duas propostas feitas pelos futuristas: colocar “o espectador no centro do quadro”²⁶⁵, e assinalar as possibilidades estéticas propiciadas pelas inovações tecnológicas.

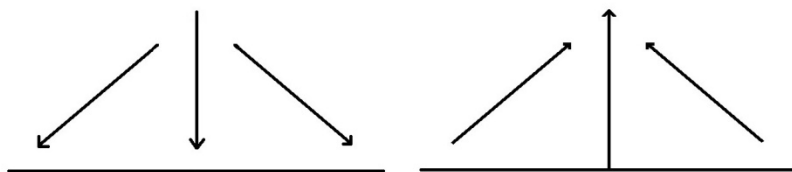


Figura 16 – A leitura inicial de *Festa Patriottica* parece indicar a expansão de uma onda sonora, a leitura final aponta para a convergência de sensações para um único ponto.

Um ponto não contemplado por Bohn é uma possível origem do viés ficcional de *Festa Patriottica*, a que se tentará dar aqui uma breve indicação, que pode ser entrevista pela continuação de sua descrição. Ainda que não fique clara qual é a acrobacia e consequentemente o recorde que o piloto tenta quebrar, o momento da obra registra um mergulho em espiral descendente do aviador que passa sobre a metrópole onde ocorre a festa popular. Esse momento de extrema velocidade e adrenalina funde suas sensações como um todo sinestésico, em que sente experimentar uma nova forma de percepção ao tornar-se uno com a máquina. Esta união homem-máquina é assinalada em um detalhe do bloco de texto central.

A palavra *rompicollismo* é rompida em sua segunda letra, sendo obliquamente ligada à configuração “...ssodicorsa anima” que, em conjunto, forma a expressão “rossodicorsa / anima (rosso di corsa anima)” ou “vermelho de corrida / alma”. Essa expressão, que pode indicar tanto a cor do avião quanto o estado de espírito do piloto na verdade exprime a união de ambos. Em sua manobra o piloto

²⁶⁵ Disponível em: <http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/pintorestecnicafuturistas.htm>
no texto original: lo spettatore nel centro del quadro. Texto original disponível em:
<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/manip2.htm>

experimenta uma nova forma de beleza, a experiência estética reivindicada nos manifestos de Marinetti, “a beleza da velocidade”²⁶⁶ que funde sensações e apresenta perspectivas antes impossíveis aos humanos. Mas, além da conformidade de proposição estética, a relação com os manifestos futuristas pode indicar a possível origem de *Festa Patriottica*.

Parte da força literária dos dois principais manifestos do futurismo provém tanto das breves narrativas que encerram em seu interior as propostas futuristas, quanto as propostas em si. Pode-se então chamar a atenção para a narrativa que inicia o *Manifesto técnico da literatura futurista*, comparando-a ao poema visual de Carrà:

No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimando o ventre da cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino! Este tem, naturalmente, como cada imbecil, uma cabeça providente, duas pernas e dois pés chatos, mas não possuirá nunca duas asas. Apenas o necessário para caminhar, para correr um momento, e fechar-se, quase repentinamente, bufando!...Eis o que me disse a hélice em movimento, enquanto eu corria a duzentos metros sobre as possantes chaminés de Milão.²⁶⁷

E mais a frente, pouco antes do fim do mesmo manifesto:

As intuições profundas da vida, ligadas umas às outras, palavra por palavra, segundo o seu nascimento ilógico, não nos darão as linhas gerais de uma psicologia intuitiva da matéria. Ela se revelou ao meu espírito do alto de um aeroplano. Olhando os objetos, de um novo ponto de vista, não mais de frente ou por trás, mas de cima, isto é, do primeiro plano, eu pude despedaçar as velhas

²⁶⁶ TELES, op. cit., p.118.

²⁶⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, op. cit., p.122.

peias lógicas e os fio de chumbo da compreensão.²⁶⁸

Otto Maria Carpeaux assinala a intensidade da prosa poética de Marinetti²⁶⁹, que emoldura as proposições futuristas de maneira bastante contraditória pois, além de engendrada através de uma sintaxe normal, possuem um tom bastante romântico. A equivalência entre o poema visual e a narrativa de Marinetti é evidente. Mais do que uma conformidade programática com o futurismo, o que o poema visual de Carrà faz é ficcionalizar cenicamente o momento de consciência sobre a percepção estética do futurismo e, ao contrário de Marinetti, o faz de maneira coesa com as propostas futuristas. *Festa Patriottica* não apenas desdobra a possibilidade de visualização de profundidade da página como um eixo vertical visual, desenvolvida inicialmente por Apollinaire em *Lettre Ocean*, mas o faz de forma que seus aspectos visual e verbal estabeleçam sentido através de uma permutação entre os veículos de significação. Como visto, a parcela verbal representa tanto a verbalidade do meio “descrito” (onomatopeias, vozes) quanto a visualidade (designação das coisas no espaço e de movimento). E, da mesma maneira, a parcela visual, que pode ser tomada como uma representação da visão do cenário em que se encontra o piloto, como aponta Bohn, pode ser, ao mesmo tempo, também a representação da recepção sonora de seu entorno, tornando a representação visual de *Festa Patriottica*, também uma representação sonora.

2.3 – Apollinaire, *La colombe poingnardee et le jet d'eau*, *Il Pleut* e *Visée*

Assim como o *Coup de Dés* foi inicialmente considerado um fracasso de Mallarmé, as apreciações críticas iniciais sobre os *Caligramas* de Apollinaire também são, em sua maioria, negativas, como apontou Willard Bohn:

Although Apollinaire's reputation as poet, novelist and art critic has greatly increased in the years after his death, critics have persisted in condemning his visual poetry. The spectrum of opinion ranges from “jeu inoffensif” (“harmless

²⁶⁸ Idem, ibidem, p.127.

²⁶⁹ CARPEAUX, As revoltas modernistas na literatura. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p.50.

game”) to “assez puérile” (“rather childish”), and “absurdité visuelle” (“visual nonsense”).²⁷⁰

A grande diferença é que enquanto a o *Lance de Dados* foi progressivamente recuperado através de sucessivas releituras, sendo hoje considerado um pilar da modernidade na literatura, as opiniões sobre os *Caligramas* continuaram em uma direção, se não depreciativa, em sua maioria carentes de interpretação. No Brasil, sua leitura aparece fortemente direcionada pela visão dos poetas do Concretismo, que não seguiram uma direção diferente da apontada acima. Augusto de Campos no texto *Pontos-periferia-poesia concreta* considera que Apollinaire contribuiu para a poesia visual por ter sido “o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por via do ideograma”²⁷¹ ao apontar que a leitura das criações visuais se dá através da disposição espacial em contraste com a compreensão analítico-discursiva do texto verbal.

Segundo Augusto de Campos, o erro de Apollinaire é dizer que a visualidade do ideograma evoluía em direção à representação do tema tratado, e toma isso da seguinte maneira:

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em Calligrammes.²⁷²

Seu irmão e colega Haroldo de Campos assume posição idêntica, quase parafrástica, no texto *Aspectos da poesia concreta*: “Apollinaire se perde na pictografia exterior, imposta (no poema com forma de objetos, na figuração artificial à composição), mas sua

²⁷⁰ BOHN, op. cit., p.46. Embora a reputação de Apollinaire como poeta, romancista e crítico de arte tenha aumentado muito nos anos após sua morte, os críticos têm persistido na condenação de sua poesia visual. O espectro da opinião varia de “jeu inoffensif” (“jogo inofensivo”) para “assez pueril” (“um pouco infantil”), e “absurdité visuelle” (“absurdo visual”).

²⁷¹ CAMPOS, Augusto de. pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNTARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p.182.

²⁷² Idem, ibidem, p.183.

formulação teórica é fecunda e profética”²⁷³. No mesmo sentido, no texto em conjunto com Décio Pignatari, *Plano-piloto para a poesia concreta*: “Apollinaire (*calligrammes*) como visão mais do que como realização”²⁷⁴. Resumidamente, o posicionamento do grupo Noigandres é que Apollinaire anteviu a aplicação na poesia de conceitos ideogramáticos, conceito caro à Poesia Concreta, mas falhou em sua execução por aplicar aos seus poemas plásticos a figuração como repetição do tema. Esta ideia sobre o caligrama será espelhada em um dos mais conhecidos textos a tratar sobre o tema.

Ainda que não lide diretamente com as criações de Apollinaire, Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo*, dirá que a leitura do quadro *A traição das imagens* de Renné Magritte realiza a operação de um “caligrama secretamente constituído por Magritte”²⁷⁵. Parte daí para uma análise do caligrama:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel; compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o texto *representa*.²⁷⁶

Essa descrição o faz inferir que o “caligrama é, portanto, tautologia”²⁷⁷ mas, enfatiza Foucault, em um sentido oposto ao da retórica, ou seja, na linguagem unicamente verbal. Nela, a tautologia é repetição de uma mesma coisa com palavras diferentes e, no caligrama é a mesma coisa dita através de duas formas de significação ao mesmo tempo diferentes e a mesma. Foucault não se reporta diretamente aos

²⁷³ CAMPOS, Haroldo de . Aspectos da poesia concreta. In: Idem. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. ibidem, p.138.

²⁷⁴ Idem, ibidem, p.216.

²⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008, p.21.

²⁷⁶ Idem, ibidem, p.22.

²⁷⁷ Idem, ibidem.

caligramas de Apollinaire, mas referencia-os indiretamente, tanto pelo uso do nome caligrama, termo cunhado por Apollinaire, quanto por uma breve alusão aos signos justapostos poderem formar “uma pomba, uma flor, um aguaceiro”²⁷⁸. O que estas duas apreciações, a de Foucault e a dos poetas do Concretismo, possuem em comum é o fato de que ambas consideram o caligrama principalmente como exercício de repetição.

A ideia defendida pelos poetas do Concretismo, de que a figura resultante do Caligrama é uma representação figurativa do tema, apesar de parcialmente baseada em uma citação do próprio Apollinaire, parece resultante de uma análise ligeiramente distorcida. Isso porque a lógica apresentada pelos irmãos Campos e Pignatari segue uma premissa bastante discutível, explicitada na citação de Augusto de Campos feita acima: a de que o tema de um poema é aquilo, ou somente aquilo, que aparece textualmente nele. Desconsidera-se através desta linha de pensamento todo o uso figurativo da linguagem poética, assim como a contribuição de seus processos rítmicos para o estabelecimento de sua significação e se atribui a ela uma visão textual denotativa. Essa é uma ideia no mínimo distorcida de poesia, e que, em última análise, não corresponde nem à visão de Apollinaire, nem a dos próprios poetas do Concretismo, pois indicaria uma total desconsideração de qualquer processo formal relativo ao fazer poético. Essa lógica comprometida acaba por indicar o seguinte caminho silogístico para a interpretação do caligrama: o texto verbal faz menção a algum substantivo concreto; há uma representação gráfica deste algo no mesmo âmbito textual; logo, o tema do poema é aquilo que aparece nesta dupla referência.

Mas, em contrapartida à incoerência da opinião dos poetas do Concretismo sobre os caligramas, a ideia de tautologia já foi contestada consistentemente por Willard Bohn, por exemplo que, por sua vez, parte das considerações de Foucault sobre o caligrama. A lógica interpretativa de Foucault é a mesma dos poetas concretos, a de que o ponto central do caligrama é a tautologia entre as diferentes formas de significação, ainda que ele não parta de um ponto de vista depreciativo. Na verdade Foucault não faz considerações concernentes à poesia em si, sendo seu foco mais voltado para a relação de significação entre palavra e imagem. Bohn, responde à ideia de que o caligrama é tautologia com o capítulo *Toward a calligram*, no qual faz um levantamento detalhado das relações entre as imagens e o texto verbal, descobrindo que em pouquíssimos casos a correspondência entre imagem e texto verbal é a

²⁷⁸ Idem, ibidem, p.26.

de simples reiteração.

O que Bohn faz é mostrar de forma exaustiva algo que deveria ser muito mais aparente em se tratando de uma obra de poesia moderna: que a relação entre palavra e significação é majoritariamente sugestiva e indireta, metafórica e metonímica, figurativa, conotativa; em suma, voltada aos processos poéticos mesmo quando se trata de uma linguagem aparentemente cotidiana. Partir do princípio de que Apollinaire simplesmente repete a mesma informação em um veículo duplamente significativo é desconsiderar dois fatores: 1º) que em nenhum momento sua poesia unicamente verbal se reduz a essa limitação e; 2º) ignorar que ele próprio, quando criticado por utilizar um processo que remetia a uma forma extremamente antiga de criação poética, responde que a diferença entre os caligramas da antiguidade e os dele é que nestes a relação entre as figuras justapostas é tão expressiva quanto as palavras que os compõem²⁷⁹.

Apollinaire indica com essa ideia uma relação extremamente importante e muito poucas vezes foi levada em consideração nas leituras de seus caligramas. Novamente tem-se o problema entre o que é o texto do poema visual e o que é produto de sua leitura, pois grande parte das críticas aos poemas plásticos de Apollinaire giram em torno do presumível “reconhecimento” imagético, caso dos Poetas Concretos e dos críticos apontados por Willard Bohn, desconsiderando que, em grande parte das vezes, esta constatação depende de um caminho interpretativo para ser estabelecida.

Parte desta pressuposição interpretativa equivocada pode mesmo ser concernente ao discurso de “simultaneidade” que perpassa tanto os comentários de Apollinaire sobre sua poesia quanto o dos poetas visuais posteriores, mas deve, de todo modo, ser colocada em perspectiva, diferenciando os elementos de percepção dos de leitura.

Although Apollinaire claimed to have partially simultanized the printing (by omitting punctuation?), the lines still had to be read successively. Of necessity the role of creating simultaneity was relegated to the mind, which could be trained to “concevoir un poème simultanément” (conceive a poem simultaneously). In actual practice this means that the mind proceed cumulatively, holding the

²⁷⁹ Este excerto é citado por BOHN, op. cit., p.48.

various elements in suspension while ordering and reordering them in a continual search for meaning. (...). The reader thus relies on the process of anticipation and retrospection to guide the search for a consistent interpretation. Only at the conclusion of the poem the various semantic elements coalesce to form a conceptual gestalt, according to the patterns of expectations we have accumulated. Textual simultaneism is, thus an a posteriori process.²⁸⁰

Se, em contraste, o processo de simultaneidade visual pode ser definido como a priori, como o próprio Bohn assinala em seguida, o caligrama, texto em que nenhum das articulações é completa sozinha, penderá *entre* estes dois processos para a criação de seu sentido.

Álvaro Faleiros trata e traduz os caligramas para o português²⁸¹ a partir do conceito de *visilegibilidade* em que “ler-ver um texto é a condição de acesso ao ritmo da língua do poema”, mas há duas formas de se pensar o conceito de *visilegibilidade* e, ainda que a diferença possa ser considerada mínima, é importante para o presente estudo. A primeira é a que considera que o poema é *ao mesmo tempo* visível e legível, o que aparece mesmo na opinião de Apollinaire, quando aproxima o caligrama do ideograma²⁸². A outra, apontada por Faleiros, é a de que a visilegibilidade indica que *o mesmo signo* cria sentido através de sua visibilidade e de sua legibilidade. No entanto, pode-se aqui reiterar a partir do que foi colocado no primeiro capítulo, e das colocações de Bohn, isso *não ocorre ao mesmo tempo*, mas através do deslocamento de duas formas de ver, aquele voltado para a materialidade do texto e

²⁸⁰ Bohn, op. cit., p.66. Embora Apollinaire tenha alegado ter parcialmente simultaneizado a impressão (omitindo a pontuação?), as linhas ainda precisavam ser lidas sucessivamente. Necessariamente o papel de criar simultaneidade foi relegado para a mente, que poderia ser treinada para “concevoir un poème simultanément ” (conceber um poema simultaneamente). Na prática, isso significa que a mente procede cumulativamente, segurando os vários elementos em suspensão, enquanto os ordena e os reordena em uma busca contínua de significado. (...) O leitor, portanto, confia no processo de antecipação e retrospecção para orientar a busca de uma interpretação coerente. Apenas na conclusão do poema os vários elementos semânticos se aglutinam para formar uma gestalt conceitual, de acordo com os padrões de expectativas que se acumularam. Simultaneidade textual é, assim, um processo a posteriori.

²⁸¹ Todas as traduções dos caligramas aqui utilizadas são de Álvaro Faleiros.

²⁸² Como citado por Faleiros na introdução às traduções dos caligramas. Em APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Brasília: Editora UNB, Editora da Universidade de Brasília, 2008, p.25.

aquele que atravessa essa materialidade em direção ao conceito linguístico. Nesse tipo de construção, assim como a ideia de simultaneidade é um produto posterior, um produto da leitura, mesmo a questão do reconhecimento da imagem deve ser relativizada pela análise de uma interação constitutiva não hierarquizada entre verbalidade e visualidade.

Essa característica pode ser comprovada por dois breves exemplos retirados do caligrama “A gravata e o Relógio”, que abarcam a relação de sentido direcionada pela imagem e a direcionada pela palavra. No primeiro, pode-se pensar que o texto verbal que configura o relógio no poema perde totalmente seu sentido se tomado unicamente como texto verbal, ou seja, é dependente de sua forma visual para estabelecer seu sentido verbal. Em sentido oposto, a forma “gravata” só é reconhecida como tal pela designação verbal que a precede desde o título, caso contrário poderia ser tomada como outro objeto qualquer, dada a sua aparência fortemente inexistente.

Álvaro Faleiros assinala esta particularidade quando coloca que o título “tem o papel de ajudar no reconhecimento da imagem. A visibilidade é, pois, orientada pela legibilidade linguística”²⁸³. Ora, se o título do poema é responsável por nortear a significação imagética, o processo de “reiteração” é na verdade o resultado de um processo de leitura, não de reconhecimento. O leitor lê o título, ou o texto verbal que forma a imagem e é levado a ver o desenho (que em diversos momentos perderia sua univocidade interpretativa se tomado apenas como desenho), e toma esta leitura como o reconhecimento “simultâneo” de uma imagem que na verdade foi construída através de um deslocamento interpretativo do nível verbal para o visual. Isso é o que Foucault aponta quando diz não conseguir “tirar da ideia que a diabrura [do caligrama] reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado”²⁸⁴. A essa “facilidade” de leitura que se torna um fator de complicação interpretativa, soma-se a já referida confusão entre os elementos a que o poema se refere e a inferência destes como tema dos caligramas: o fato de que o texto verbal nomeie algo que também “aparece” na sua parte imagética não implica na determinação de seu sentido, assim como em nenhum outro poético.

Mas há ainda outro fator interpretativo que torna um pouco mais complexa a leitura dos caligramas de Apollinaire, a ligação entre os

²⁸³ FALEIROS, Álvaro, Introdução. In: APOLLINAIRE, op. cit., p.26-27.

²⁸⁴ FOUCAULT, op. cit., p.21.

caligramas e seu contexto de produção, indicado no subtítulo de *Caligramas*, “poemas de paz e guerra”. Grande parte dos poemas plásticos foram compostos no front, enquanto Apollinaire servia o exército francês durante o início da primeira guerra. Em *Apollinaire y la guerra*, Maria Elena Fernandes-Miranda faz uma extensa análise da relação entre o contexto bélico e a poética do livro *Caligramas*, ainda que seu foco seja majoritariamente os poemas unicamente verbais. À parte algumas interpretações de cunho excessivamente psicológico e biográfico, como “las reacciones de Apollinaire ante la guerra son similares a las que manifiesta ante una angustia profunda y, en general, ante su permanente angustia”²⁸⁵, o texto de Fernandes-Miranda torna claro que a guerra adentra em sua criação poética de forma inextrincável, seja através de visões apocalípticas ou daquilo que chama de reações de excesso, voltadas às drogas e à sexualidade e à própria guerra, além de desfazer certa pressuposição mais fácil do caligrama como algo solar (é uma visão mais saturnina que transparece de sua leitura).

Em termos mais ligados à criação poética, é possível dizer que Apollinaire leva ao extremo o sentido da conjunção *e* do subtítulo “poemas de paz e de guerra”, já que em diversos momentos os caligramas apontam para imagens que fundem elementos das duas situações. Como Fernandes-Miranda coloca:

Sin embargo, nada puede impedir a Apollinaire, que es un poeta, el vuelo imaginario por encima de los límites de lo lógico y de lo razonable, nada puede impedirle exaltarse, flenarse de una alegría que no corresponde a la realidad, como ocurre cuando presenta la guerra como un juego prodigioso de fuegos artificiales, cuando busca desesperadamente el aspecto mágico de cualquier acontecimiento, aunque sea mortífero, o cuando provoca el sortilegio y el hechizo que puedan encantar la penosa realidad de cada día.²⁸⁶

Indiferente às implicações psicológicas sugeridas, o uso de imagens que repensam em termos líricos o ambiente de guerra em que se encontrava durante a escritura dos caligramas, ou que aproximam

²⁸⁵ FERNANDES-MIRANDA, Maria Elena. *Apollinaire y la guerra*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Bruxelas, 1999. p.123.

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, p.150.

aspectos de sua vida civil e militar, representa uma das características mais importantes de sua poesia visual. A leitura dos caligramas *A Pomba apunhalada e o chafariz* (La colombe poignardée et le jet d'eau), *Chove* (Il Pleut), e *Mira* (Visée) procurará mostrar como se fixam as relações de significação imagético-verbais e de que modo a ligação entre guerra e paz se torna imprescindível para explicitar algumas relações de significação.



Figura 17 – La colombe poignardée et le jet d'eau, de Apollinaire.

Uma particularidade a se notar sobre a ordem de leitura entre os vieses significantes (desenho e texto) pode, por ser de cunho mais geral, ser estendida a todos os caligramas: mais do que a possível primazia visual ou verbal na ordem de leitura do caligrama, o que se estabelece é uma relação de interpolação. Isso ocorre em parte porque Apollinaire dá plasticidade aos versos do caligrama através de uma variedade de formas que ultrapassa largamente o poema figurativo anterior a ele. Apollinaire utiliza formas sólidas, formas delineadas, mudanças de direção de um verso, uso de letras como parte do grafismo e mesmo inversões e indefinições de ordem de leitura, criando poemas plásticos mais complexos e mais ricos também enquanto forma, principalmente em suas criações manuscritas.

Estas modulações rompem, conseqüentemente, a univocidade da ordem de leitura dos versos. Seu leitor precisa descobrir a ordem, nem sempre aparente, de leitura e de sucessão dos versos, ou mesmo de continuação textual de um mesmo verso quebrado por razões de definição plástica. Como aponta Bohn “these difficulties make the reader conscious of the reading process itself”²⁸⁷, o que, especificamente no caligrama tem um efeito maior do que simplesmente “retirar” o leitor da leitura, já que, neste caso a imagem visual servirá como ancoramento para o leitor, que a reencontrará a cada vez que o processo interpretativo o obrigar a repensar sua estratégia de leitura ou compreensão do texto. Assim, mais do que um direcionamento de significação anterior ao texto verbal, a imagem se torna um *fundo* ao qual o olhar retornará a cada “saída” do texto, transformando em efeito estético algo normalmente identificado como um defeito textual.

O caligrama *A Pomba apunhalada e o chafariz* é constituído por dois agrupamentos visuais distintos de versos. Se o título for levado em consideração como determinante do viés visual, o primeiro agrupamento cria a forma, mais facilmente reconhecível, de uma pomba e o agrupamento mais abaixo, de um chafariz que joga água ao céu. O texto verbal, abaixo transcrito ajuda a estabelecer alguns parâmetros para sua interpretação.

²⁸⁷ Bohn, op.cit., p.68. estas dificuldades tornam o leitor consciente do processo de leitura em si.

A POMBA APUNHALADA E O CHAFARIZ

Doces feições apunhaladas Cujo lábio floria
 MAREYE MIA
 LORIE ANINHA
 YETTE e tu MARIA
 onde estão vocês ó meninas
 Mas junto a um chafariz que chora e salmodia
 esta pomba se extasia

?

Toda a lembrança passada	Raynal Dalize onde estão?
Dos irmãos hoje na armada	E Billy foram-se em vão
Jorra rumo ao firmamento	Como os pássaros num saguão
Seu olhar na água detento	e Cremnitz que se alistou
Desfalece em desalento	talvez co'outros já baquiou
Onde estão Jacob e Braque	Lembranças eu de alma plena a
Derrain de olhos cinza álaque	Fonte chora minha pena

Os que se foram na armada lutam ao norte atualmente
 A noite cai O mar sangra
 Jardim onde sangra muito o louro brava flor rosa

Os dois grupos visuais se tornam no nível verbal três agrupamentos estróficos, separados pela organização dos versos. O primeiro e o terceiro grupo não possuem unidade métrica. No caso do primeiro, a divisão em verso feita acima é puramente arbitrária. Há, no entanto, certo direcionamento sonoro ocasionado pela rima toante [ia] em *floria/MIA/ANINHA/MARIA/salmodia/extasia* que, no texto original [ie], ainda inclui *filles MAREYE* e *LORIE*.

O segundo grupo compõe-se de quatorze versos separados em sete encontros de versos em elipses convergentes ao centro, naquilo que poderia ser encarado como o “raio” do chafariz. Esta segunda estrofe possui unidade métrica e mais de uma possibilidade de sequência de leitura, que pode ser feita em colunas (como dísticos e tercetos entremeados) ou em linhas verticais (que proporcionam diferentes formas de agrupação). O original se utiliza de versos octossílabos, transformados em heptassílabos na tradução de Faleiros. Sua escolha é bastante lógica já que, segundo Faleiros, Apollinaire faz referência ao octossílabo como metro, na poesia francesa, da “tradição popular e ancestral”²⁸⁸, sentido que corresponde no português à redondilha maior.

²⁸⁸ Faleiros. Introdução. In: APOLLINAIRE. op. cit., p.47.

A terceira estrofe por sua vez não possui ocorrência de rimas ou metro definido.

O texto visual do primeiro bloco utiliza-se de dois diferentes artifícios para conjugar a imagem da pomba. Feito quase que unicamente com espacializações do verso tradicional (de cima para baixo, da direita para a esquerda), as breves mudanças que Apollinaire introduz neste caligrama já o afastam largamente da tradição anterior do poema plástico. A parte final do verso inicial sobe e se dobra sobre si até encontrar o “C” maiúsculo do início do segundo verso, que por sua vez está levemente deslocado de sua linha, em sentido anti-horário. Do encontro entre esses dois breves deslocamentos forma-se a configuração da silhueta que forma a cabeça da pomba, caída para o lado como se desfalecida. A partir daí Apollinaire se utiliza da espacialização do verso horizontal, mas com a expressiva diferença de não apenas delinear a forma evocada, mas utilizando também a espacialização dentro da linha do verso de maneira significativa.

Esta espacialização faz com que as manchas formadas pelos nomes femininos sugiram as asas – mais escuras – e o espaço em branco entre nomes e metades de verso formem o dorso – branco – que só é maculado pelo “e tu” que imageticamente faz as vezes de punhalada em meio ao corpo da pomba. No caso do “chafariz”, além dos versos configurando o jato de água através das elipses já mencionadas, o que também é uma utilização bastante própria de Apollinaire da visualidade do verso, chama a atenção o ponto de interrogação como grafismo do jato d’água central e o “O” que pode indicar, no centro do chafariz, o lugar de onde jorra a água.

Seu texto verbal apresenta uma evocação a nomes femininos e masculinos, e rumações sobre a guerra, que se pensadas em relação direta com o seu viés visual (à moda da análise concretista) não alcançam mais do que uma justaposição levemente surrealista que pouco ou nada ajuda a estabelecer relação com o texto verbal. No entanto, a nota de Álvaro Faleiros ao fim da edição de suas traduções pode ajudar a estabelecer uma leitura que conjugue os textos verbal e visual em uma mesma significação. Coloca Faleiros:

No poema, há a citação de alguns nomes importantes:

René Dalize: nome artístico do escritor René Dupuis, morto no campo de batalha, durante a Primeira Guerra Mundial. (...) Fundaram, com Billy, Tudesq e Salmon a revista *Soirées de Paris*.

André Billy (1882-1971): poeta e escritor amigo de Apollinaire. Publicou, entre outros, em 1938, o livro *Apollinaire vivant*.

Max Jacob (1876-1944): poeta francês, assassinado pelos nazistas.

Robert Desnos: (1900-1945): importante poeta de vanguarda, também assassinado pelos nazistas em um campo de concentração.

Raymond Raynal: amigo editor de Apollinaire.

George Braque (1882-1963): pintor que, juntamente com Picasso, concebeu o cubismo²⁸⁹.

Os nomes de amigos acentuam o caráter autobiográfico deste caligrama, que pode ser melhor entendido por sua leitura verbo-visual. Na primeira parte (“pomba”) são evocados os nomes femininos e, com efeito, a pomba é um antigo símbolo pagão de feminilidade, associada pelos gregos à deusa Afrodite. Na parte correspondente ao jato de água são rememorados os amigos distanciados pela circunstância da guerra. A terceira parte trata mais especificamente da guerra. O alto custo em vidas pelo desfecho da guerra é indicado pelo louro, símbolo de vitória, que “sangra abundantemente”.

Analisando o poema a partir da ideia de que seu o viés visual, assim como o texto verbal, também se fundará através de relações metafóricas, pode-se repensar a relação das imagens como um signo que ajude a desenvolver a ideia do texto verbal. Além de símbolo pagão do feminino, a pomba, especificamente a pomba branca é o símbolo, originalmente cristão, da paz. Partindo-se desse ponto de vista, uma pomba apunhalada se configura como um *signo visual para a guerra*, o que ajuda a dar outra dimensão para a parte posterior de sua visualidade. Mas para repensar a imagem da fonte é necessário reavaliar o “chafariz” pelo processo já mencionado do direcionamento de sentido da imagem dado pelo título.

Se se desconsiderar por um momento a direção dada à imagem por sua denominação, deve-se admitir que a configuração visual do agrupamento de versos que forma a base do “chafariz” pode ser muito mais facilmente *identificada como um olho* do que como a base de uma fonte de água. Essa variação na leitura da imagem possibilita uma reconfiguração de sua visualidade que pode, por sua vez, unificar texto verbal e visual. Tomando-se o bloco textual final como um olho, a

²⁸⁹ Idem. Comentários. In: APOLLINAIRE, op. cit., p.174.

configuração do jato de água também pode ser considerada como *choro abundante* (e, deste modo, o ponto de interrogação se coloca muito mais logicamente no final das frases, não em seu início) e se torna possível considerar a visualidade do poema, que é primeiramente vertical, também como uma configuração de termos *horizontalmente justapostos*, vista pelo leitor do caligrama a partir de cima.

A leitura vertical pode parecer com a figura cristã do “espírito santo” (uma pomba com luz abaixo), mas isso se dá em detrimento da é na leitura horizontal da visualidade de *A pomba apunhalada e o chafariz* que surge uma significação que reúne os textos verbal e visual além de organizar seu viés cênico. O texto verbal que forma o olho-que-chora/base-da-fonte traz notícias sobre a guerra; no jato d’água/lágrimas, as palavras trazem os amigos ausentes e a possibilidade de morte; a pomba, símbolo do feminino e da paz, conjuga ao mesmo tempo, tanto verbal quanto visualmente, a guerra e as amantes que conheceu (além disso, segundo Faleiros, *pombal* era o “apelido do poeta para o seu apartamento do Boulevard Saint-Germain, que emprestara a Lou²⁹⁰,” – nome da principal paixão de Apollinaire durante a guerra). O eu-lírico encara a guerra enquanto lembra de sua(s) amante(s), lamenta pela distância e o desconhecimento do paradeiro de amigos, frente à incerteza de vida e morte. Chorar sobre a pomba apunhalada é ao mesmo tempo um lamento pela guerra e pela distância do amor e do sexo, vida e morte intimamente entremeados.

A exemplo de qualquer processo metafórico a falta de univocidade semântica é importante aqui, pois mostra um dos principais processos dos caligramas de Apollinaire: a mescla de cenários e situações relativas à guerra, morte e destruição com suas relações com amigos e amantes, ou seja, signos de vida e paz. Como coloca Fernandes-Miranda “el poeta cambia la realidad mortífera de la guerra en un espectáculo maravilloso mediante la magia de su palabra y de su ritmo²⁹¹,” e, pode-se acrescentar, também através de sua visualidade. Esta será uma marca constante em seus caligramas, a expressão, já anunciada no subtítulo da obra, da guerra *e* da paz ao mesmo tempo e através dos mesmos signos.

Quando analisa o poema *L’oiseau et le bouquet*, por exemplo, Willard Bohn chama a atenção para a dificuldade inerente ao uso da

²⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.179.

²⁹¹ FERNANDES-MIRANDA, op. cit., p.151. O poeta transforma a realidade mortífera da guerra em um espetáculo maravilhoso mediante a magia de sua palavra e seu ritmo.

metáfora visual em conjunto com um texto igualmente metafórico, com especial atenção para esse poema.

By its very nature, visual metaphor is implicit. It is up to the reader to identify the other (visual) term, according to the particular graphic code adopted by the poet. For the poem to work, this image must be readily decipherable. Unfortunately, a number of Apollinaire's pictures are difficult to make out. Although the *oiseau* offers no problem, identification of the aerial torpedos and the frontline is a laborious process²⁹².

A imagem de um pássaro se aproximando de um buquê para representar o bombardeio a uma cidade é um exemplo eficaz de como o uso metafórico da parcela visual do caligrama é exercido em detrimento de sua clareza. Há uma disparidade considerável entre o esforço interpretativo necessário à leitura conotativa tanto da parcela visual do texto quanto da verbal, por um lado, e a imediatividade do viés denotativo da imagem, por outro. Novamente pensando-se a partir da diferença entre o que é um elemento perceptivo no poema e o que é resultado de sua leitura, a diferença entre as leituras denotativa e conotativa de um caligrama e as de um poema unicamente verbal não é tão grande. Em ambos os casos a figura é sempre mais prontamente identificável do que o sentido metafórico subjacente a ela, a leitura oportunizando a passagem de uma à outra. A suposição da figura como resultado interpretativo pode ser indício de opacidade no trânsito entre verbalidade e visualidade. Mas há ainda outra estratégia textual utilizada por Apollinaire que amplia essa opacidade. O fato, assinalado por Faleiros nos comentários às suas traduções, é que Apollinaire incorpora a gíria militar de sua época ao seu repertório de figurativização do texto verbal e visual.

²⁹² Bohn, op. cit., p.77-78. Por sua própria natureza, a metáfora visual é implícita. Cabe ao leitor identificar o outro termo (visual), de acordo com o código gráfico específico adotado pelo poeta. Para que o poema funcione, esta imagem deve ser prontamente decifrável. Infelizmente, uma série de imagens de Apollinaire são difíceis de distinguir. Embora o *oiseau* não ofereça problema, a identificação dos torpedos aéreos e do frontline é um processo trabalhoso.



Figura 18 – Caligrama em forma de obus, parte do poema 2° canonier conducteur

Assim, saber que as bombas lançadas eram chamadas dentro da linguagem militar de *oiseau rapace* (ave de rapina – o poema 2° *canonnier conducteur*, por exemplo, acaba com um caligrama em forma de obus onde se lê *J'entends chanter l'oiseau/le beau oiseau rapace*²⁹³, ou seja, acaba com o som de uma explosão) ou que a referência à “pute de Nancy” trata não de uma prostituta, mas de uma canção com a qual os batalhões eram acordados (o que ajuda a entender que o primeiro caligrama do mesmo 2° *canonnier conducteur* não retrata um canhão como parece à primeira vista, mas uma trombeta), se tornam parte preponderante da sua interpretação. O poema começa e termina com uma indicação ligada ao som, uma trombeta no início ligada a signos de vida, música e sexo e termina com signos sonoros ligados à morte, como a ave de rapina e a explosão de uma bomba em momento de enfrentamento.

A mesma relação de uso metafórico do jargão militar, que denomina situações e apetrechos relativos ao exército e à guerra com nomes de animais ou fenômenos, será responsável pela complexificação e opacidade de sentido de um de seus mais conhecidos e caligramas, *Il Pleut*.

²⁹³ “Eu ouço cantar o pássaro, o belo pássaro rapace”, na tradução de Faleiros, op. cit., p.87.

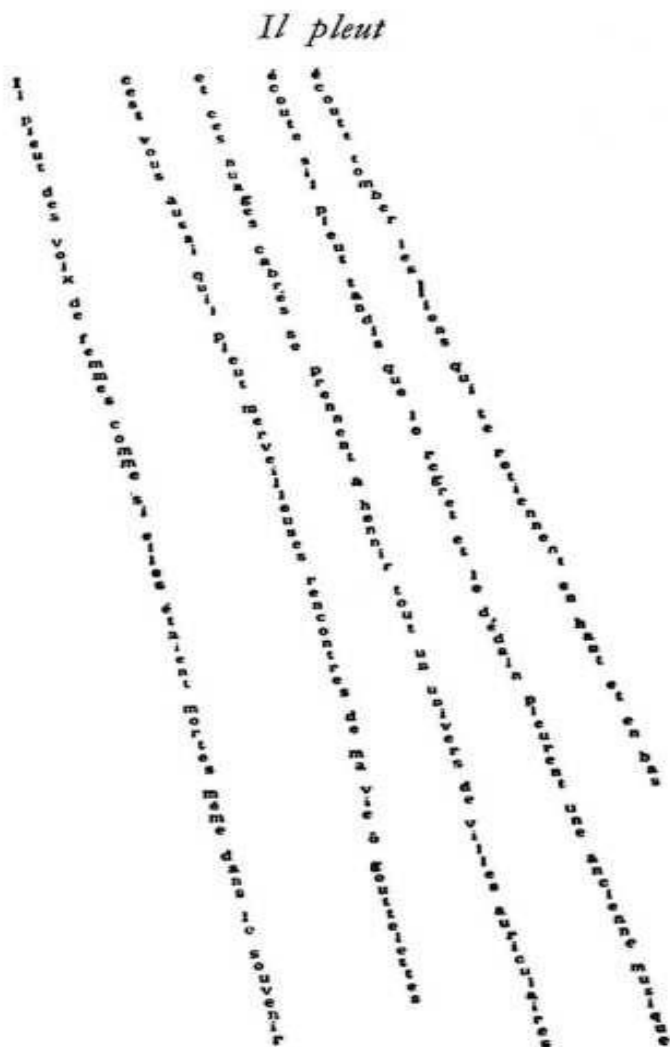


Figura 19 – Caligrama *Il pleut*, de Apollinaire.

Il Pleut, um dos alvos preferidos dos críticos de Apollinaire, sofre justamente com o hermetismo resultante deste uso linguístico restrito em contraste com a “facilidade” com que parece estabelecer sua

primeira significação. O poema é formado por cinco versos dispostos diagonalmente na página, da direita para a esquerda, de cima para baixo, sem grandes mudanças de ordem de leitura. Pode-se assinalar aqui que o reconhecimento primário da sua forma como chuva é produto total do direcionamento dado pelo título, mas é também importante para os processos metafóricos deste caligrama.

il pleut des voix de femmes comme si elles étaient
mortes même dans le souvenir / c'est vous aussi
qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô
gouttelettes / et ces nuages cabrés se
prennent à hennir tout un univers de villes
auriculaires / écoute s'il pleut tandis que le regret
et le dédain pleurent une ancienne musique /
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et
en bas.²⁹⁴

Lida através da ideia de reiteração entre título, imagem e texto, o poema torna-se a expressão de uma rememoração melancólica que mistura lembranças, sons, pessoas e a chuva, numa aproximação algo idílica entre mundo interior e mundo exterior. Uma das chaves para a leitura desse caligrama reside na supracitada linguagem militar francesa que em diversos momentos assume contornos metafóricos. Apesar de, nas notas explicativas a *Il pleut*, Faleiros identificar na expressão “vilas auriculaires” uma referência à guerra (“essas ‘cidades para os ouvidos’ evocam os nomes de cidades utilizados como senhas durante a guerra”²⁹⁵), seu comentário sobre o poema é relativo apenas à relação entre a disposição das linhas e seu tom melancólico. Mesmo Philadelpho Menezes pensa a visualidade do poema apenas como chuva²⁹⁶. É nas notas a *Du coton dans les oreilles*, poema no qual Apollinaire utiliza grande quantidade de jargões militares, que Faleiros explicita que “a chuva, na gíria militar, significa a metralhada, as bombas”²⁹⁷. Mesmo

²⁹⁴ Apollinaire, op. cit., s/n. chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas até mesmo na lembrança / vocês também chovem maravilhosos encontros de minha vida ó gotículas / e estas nuvens revoltas se põem a relinchar todo um universo de vilas auriculaires / escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma antiga música / escuta caírem os laços que te retêm em cima e em baixo.

²⁹⁵ Idem, ibidem, p.175.

²⁹⁶ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Visual e Concreta*. . São Paulo: Editora Ática, 1998, p.26.

²⁹⁷ Idem, ibidem, p.181.

sendo relativa a outro poema, essa explicação pode ser também aplicada a *Il pleut* já que em ambos poemas a mesma expressão – *écoute sil pleut* – é utilizada.

Não se pode dizer que a leitura elaborada desconsiderando-se esse aspecto específico, seja desfeita com o conhecimento do sentido militar da “chuva”. O que ocorre, a exemplo de qualquer processo mais complexo de leitura, e especificamente o poético, é uma ampliação do sentido da leitura. À ideia de rememoração melancólica é acrescido o cenário de batalha. Tem-se novamente o lirismo de Apollinaire associando elementos bélicos e sentimentais na construção de uma mesma cena, amalgamando situações e estados anímicos diversos tanto no nível verbal quanto no visual.

Nesse sentido, o viés imagético até aqui lido através de uma relação mais direta, direcionada pelo título, pode ser reconsiderado em função do seu sentido metafórico militar, reaparecendo para o leitor como rajadas de metralhadora. Os traços diagonais passam a identificar tanto a chuva quanto uma situação de enfrentamento armado, fundindo o lamento com uma situação de batalha. No entanto, tanto a chuva quanto os tiros que indicam a ideia de lamento são também uma referência metonímica visual ao choro e, logo, outra leitura possível para a visualidade do poema. Chuva, tiros e lágrimas, todas possivelmente assinaladas pela visualidade dos traços diagonais formados pela disposição dos versos, se coadunam também no texto verbal.

A ideia de morte, que na primeira possibilidade de leitura aparece apenas tangencialmente, ganha nova dimensão, atravessando o poema. Já no primeiro verso ocorre a junção da chuva/tiros com a lembrança de vozes femininas, seguida pela aproximação entre as gotículas/projéteis e seus encontros amorosos, figurada nas balas disparadas na direção do eu-lírico. Partindo-se dessa possibilidade de leitura, o terceiro verso traz alguns elementos que tendem ao ficcional. Com poucos elementos são assinalados os antagonistas, as “nuvens revoltosas” de onde vêm os tiros/chuva, os sons da guerra e uma situação não especificada que torna necessário o uso da senha, as vilas auriculares, trazida pelo “relinchar” das nuvens.

Seus últimos dois versos mostram um desenlace que pode ser lido como a situação onde possivelmente se utiliza a senha (uma situação de tentativa de identificação, por exemplo) ou como o testemunho de uma morte. “Escuta se chove”, dentro de seu contexto bélico pode ser lido como a ordem de verificar se um ataque está ocorrendo, ou mesmo uma maneira jocosa de os soldados se referirem

ao ataque que sofrem. Dada sua indefinição, o último verso pode implicar tanto na morte de alguém, o rompimento dos “laços que te retêm” seriam os laços da vida, quanto a interrupção de uma comunicação. *Tomber les liens*, traduzida por Faleiros como “caírem os laços” pode ser também traduzido como “caírem as ligações”, no sentido telefônico, possível situação em que poderia ser utilizada a “cidade auricular”. E mesmo essa indefinição pode ser pensada como parte do quadro caótico da batalha.

A ideia de que os tiros são disparados em direção ao eu-lírico em *Il Pleut* pode ser atestada em contraste com o caligrama *Visée*. Neste caligrama, Apollinaire dispõe onze versos alexandrinos brancos em linhas diagonais crescentes, mantendo a ordem de leitura da esquerda para a direita. Ainda que seja grande a diferença de quantidade de versos sua disposição gráfica cria um desenho semelhante a *Il Pleut*, mas em sentido oposto a ele. Em conjunto com sua visualidade, a ideia de *pontaria* indica o olhar a partir de onde partem os tiros. Ou seja, em *Visée*, é o eu lírico quem atira. Em suas traduções para o português, Álvaro Faleiros faz algumas diferenciações entre os diferentes tipos de caligramas, dividindo-os em caligramas puros, caligramas inseridos, caligramas manuscritos, jogos no espaço e outros caligramas, fazendo uma diferenciação algo imprecisa entre eles. Diz Faleiros que os caligramas puros correspondem àqueles cujo “título redundante sobre o objeto evocado”²⁹⁸, ou seja, para ele o caligrama puro é o poema visual que desenha o objeto físico introduzido no título. Por isso, os diferencia das criações de Apollinaire que não seguem essa formulação.

Nesse sentido, coloca *Visée* entre os “jogos no espaço” pois “a disposição gráfica do texto corresponde ao título, mas não se pode aqui afirmar que se trate de um caligrama puro, pois a pontaria não é um objeto e sim uma perspectiva, orientação do olhar, jogo no espaço”²⁹⁹. Essa diferenciação não tem sentido se pensada propriamente, já que: 1º- a ideia de reiteração no caligrama é uma parcela diminuta de um processo maior de leitura, não se delimitando por ela; 2º- não existe diferença substancial entre uma metáfora visual a partir de um objeto físico e a partir de uma movimentação espacial e; 3º- mesmo que tomada somente a partir da ideia de reiteração, a chuva, a lágrima e a os tiros indicam a mesa relação, a *trajetória* de deslocamento de um objeto diminuto. Dificilmente a chuva, fenômeno, e principalmente seu uso

²⁹⁸ FALEIROS. Introdução, In: ibidem, p.26.

²⁹⁹ Idem, Comentários, In: ibidem, p.178.

como verbo no título/oração sem sujeito *Chove*, pode ser considerada uma coisa.

Chevaux couleur cerise limite des Zélandes
 Des mitrailleuses d'or coassent les légendes
 Je t'aime liberté qui veilles dans les hypogées
 Harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique
 L'invisible ennemi plaie d'argent au soleil
 Et l'avenir secret que la fusée élucide
 Entends nager le Mot poisson subtil
 Les villes tour à tour deviennent des clefs
 Le masque bleu comme met Dieu son ciel
 Guerre paisible ascèse solitude métaphysique
 Enfant aux mains coupées parmi les roses oriflammes

Figura 20 – Visée, de Guillaume Apollinaire

Na tradução de Faleiros:

Cavalos cor cereja o confim das Zelândias /
 Metralhadoras d'ouro ali coaxam as lendas /
 Liberdade amo a ti que vela em hypogeus / Harpa
 de fios prata ó chuva ó minha música / O inimigo
 não vês chaga argêntea ao sol / E o secreto porvir
 que o foguete elucida / Escuta a Senha nada é um
 peixe sutil / Os burgos um a um vão se tornando
 as chaves / A máscara azul como um Deus veste
 seu céu / Guerra ascese que apraz solidão
 metafísica / A criança sem mãos na roseira
 aurífllama³⁰⁰

Em conjunto com a forma visual, a sucessão de imagens verbais

³⁰⁰ APOLLINAIRE, ibidem, s/n.

transforma *Visée* quase em uma reescrita de *Il Pleut*. Sucedem-se no poema também a mesma sequência de elementos ficcionais: barulho, batalha, morte, chuva e senha. A grande diferença, indicada tanto pela disposição dos versos quanto pelo título, é o ponto de vista a partir do qual a cena representada no caligrama é apresentada, agora o eu-lírico está na posição de atirador. O quadro caótico da guerra, sangue, tiros e explosões, é mais facilmente percebido por aqueles que atiram à distância. Assim, as imagens, que em *Il Pleut* são mais centradas no sentir do eu-lírico em meio à batalha, aparecem mais minuciosamente descritas em *Visée* indicando os alvos dos tiros visualizados pelo atirador/eu-lírico. As cores aludidas (vermelho, dourado e prata) assinalam metonimicamente a batalha, novamente transformada pelo lirismo de Apollinaire.

A cena de batalha descrita abrange os alvos atingidos (cavalos cor cereja), a trajetória das balas (chuva, harpa de fios prata), explosões (chaga argêntea ao sol) e morte (o secreto porvir). A senha (peixe sutil) é mostrada como parte do mecanismo de movimentação dos soldados (já que “vão se tornando as chaves”), explicação também plausível para *Il Pleut*. A máscara azul é uma provável alusão aos ataques com gás, utilizados pela primeira vez na Primeira Guerra. O poema acaba com uma imagem tétrica, um jovem soldado recebendo uma rajada de metralhadora, imagem transformada liricamente por Apollinaire em uma “roseira aurífllama” convergência das cores utilizadas na composição do poema, simbolizando tanto os ferimentos de balas quanto os clarões dos disparos³⁰¹.

Para a presente análise, os exemplos analisados foram os que envolvem a temática bélica e sexual, o que representa duas das reações de excesso apontadas por Fernandes-Miranda. Mas a outra reação por ela apontadas, as drogas, segue o mesmo caminho interpretativo aqui apontado para a formulação de seus caligramas. Além de aparecer nos caligramas sobre a guerra, a sexualidade é também tema principal de caligramas como *Paysage* e *Éventail des saveurs*, e através dos deltas voltados para baixo formados pela relação posicional entre as figuras de diversos caligramas e divide espaço com a temática das drogas em *La mandoline l'oeillet et le bambou* e outro caligrama parecido (sem título, mas cujas estrofes desenham figo, cravo e cachimbo de bambu).

A concepção de caligrama que surge das leituras anteriores

³⁰¹ A roseira aurífllama também pode ser composta pelos arames farpados onde os soldados eram abatidos ao ficarem presos.

difere em alguns aspectos da normalmente divulgada, de “poemas que tentavam acompanhar, graficamente, a forma de desenhos e objetos a que se referiam”³⁰². A ideia de reiteração, normalmente tida como primordial na obra visual de Apollinaire tem seu papel relativizado se se pensar que a identificação da figura formada pela relação entre texto e espaço em branco é normalmente direcionada pelo verbal; que essa figura identificada não possui sentido denotativo, correspondendo a parte do processo metafórico mais amplo do poema³⁰³ e; que não há unicidade de sentido para o texto visual.

Pode-se, a partir das ideias entrevistas acima, conceituar aqui o caligrama como o *poema visual cuja forma delinea parcialmente seus processos metafóricos centrais*, apontando parte de seu caminho interpretativo através de processos de interpenetração entre figuração verbal e visual que se ampliam mutuamente, e utilizando as interrupções da leitura motivadas pela disposição do texto verbal para criar uma relação de oscilação entre leitura e observação imagética, tornando a imagem visual o fundo contra o qual se formulará sua leitura.

2.4 – E. E. Cummings e *A leaf falls*

Posterior às vanguardas das primeiras décadas do século XX, o poeta norte-americano E.E. Cummings (ou e.e. cummings, como preferia grafar) foi também alvo do escárnio da crítica, como aponta Augusto de Campos em um dos textos introdutórios às suas traduções, suas criações eram tomadas como “uma espécie ‘baby-talk’”³⁰⁴. Em parte a incompreensão para com sua poesia visual decorre dos processos que utiliza, que de certa maneira estabelecem uma continuidade da radicalização introduzida por Mallarmé, pois além da quebra sintática, Cummings introduz a significação através de uma quebra sistematizada das palavras, suas “famosas ou famigeradas fragmentações de palavras”³⁰⁵, segundo Augusto. Haroldo de campos faz a propósito uma observação bastante pertinente: “para Cummings a palavra é fissil. O poema cummingsiano tem como elemento fundamental a letra; a sílaba

³⁰² CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, p.34.

³⁰³ Para fins de comparação, pode-se colocar que, no poema unicamente verbal a unidade temática não é considerada tautologia.

³⁰⁴ CAMPOS, Augusto de. E.E Cummings, sempre jovem. In: CUMMINGS, E. E. Poem(a)s. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p.13.

³⁰⁵ Idem, Ibidem.

já é, para seus propósitos, um material complexo”³⁰⁶.

A fragmentação das palavras possibilita uma variedade de recursos formais como permitir que morfemas se unam para formar novas palavras (como *sunly* ou *humanunkind*); letras, morfemas e palavras são também colocados entre parênteses dentro de palavras, entremeando-as ou criando duplas possibilidades de leitura (como em *be (ing) comes* – na tradução de Campos: *se (ndo) torna*); em outros casos são as “partículas como ‘a’, ‘un’, ‘self’, ‘much’, ‘when’, ‘if’, ‘am’ convertidas em substantivos”³⁰⁷ os meio que Cummings utiliza para criar possibilidades de significação. Essas escolhas para o tratamento com as palavras, sempre voltadas para questões “pequenas” (mais morfológicas do que sintáticas e, mesmo quando sintáticas, partindo da palavra fragmentada).

A aproximação com Mallarmé feita acima se justifica pelo uso da fragmentação textual como processo formal para criar ampliação das possibilidades de leitura de um mesmo fragmento. Se Mallarmé o faz através da quebra sintática para criar ligações em estado de probabilidades de leitura que se somam para formar o objeto complexo, Cummings configura a mesma ampliação através da quebra da palavra. No poema 72 do livro organizado por Augusto de Campos, por exemplo, a configuração das letras permite que se leia um fragmento como uma palavra ou uma expressão, quando coloca que o floco de neve brilhando

is upon a gra

v

es

t

one

A formulação final acima, por exemplo, pode ser lida como uma única palavra, *gravestone* (lápide) fragmentada mas lida como um todo e também através da consideração dos fragmentos como se oscilando entre significações ora completas, ora complementares em relação umas às outras. Neste caso, a surge a expressão *gravest one* (alguém muito grave), que torna a lápide da primeira leitura um espelho metafórico sinônimo da pessoa designada. Ainda sobre essa segunda possibilidade

³⁰⁶ CAMPOS, Haroldo. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p.51.

³⁰⁷ CAMPOS, Augusto de. In: CUMMINGS, op.cit., p.15.

de leitura a configuração do penúltimo agrupamento de letras, formado pelas letras *v*, *es*, *t* espaçadas em três linhas pode inclusive indicar que esta “pessoa grave” está utilizando um colete (*vest*) como vestimenta. Essa conjunção entre possibilidades de leitura da palavra pode ser considerada um análogo minimalista ao que Mallarmé fez com os versos no *Coup de Dés*. O poema sem título aqui analisado, conhecido como *A leaf falls*, difere apenas em alguns pontos da leitura realizada por Augusto de Campos no breve artigo introdutório *Intradução de Cummings*. Daí sua brevidade.

O poema é formado por 5 estrofes que entremeiam um e três versos (1, 3, 1, 3, 1), sendo que apenas o sétimo e o nono possuem mais de duas letras. Textualmente o poema é composto pela palavra *loneliness* (solidão) entrecortada pela expressão *a leaf falls* (uma folha cai) entre parênteses: *l(a leaf falls)oneliness*. Augusto de Campos nota que “a palavra e a frase entre parênteses, que se opõem uma à outra como o conceito subjetivo (...) e a imagem objetiva (...) têm o mesmo número de letras”³⁰⁸, simetria quantitativa que no entanto não se traduz em simetria visual, mas poderia marcar uma ideia de equivalência entre os conceitos.

Campos continua sua leitura apontando algumas características importantes do poema como a curta dimensão dos versos (uma, duas e três letras, exceto último, com cinco), o uso da semelhança gráfica entre a letra ‘l’ e o numeral ‘1’ reforçando a importância da ideia de solidão em conjunto com o sétimo verso, formado apenas pelo fragmento ‘one’ (um) lido como palavra. No entanto, sua mais importante notação é também o trecho que pode ser colocado em questão:

através de um hábil recorte de linhas, o poeta iconiza o movimento da folha caindo – o ‘l’ que vem da primeira linha, passando pelos ‘ff’ subsequentes –, rodopiando na inversão das letras ‘af’ (final de ‘leaf’) e ‘fa’ (início de ‘falls’) até desaparecer na última linha³⁰⁹.

A exemplo do que ocorre na leitura de Mallarmé, há aqui outra leitura excessivamente calcada em conceitos concretistas, onde é novamente dado peso exagerado a uma suposta interação entre o nível

³⁰⁸ Idem, *Intradução de Cummings*, In: *ibidem*, p.38.

³⁰⁹ Idem, *ibidem* p.38-39.

iconográfico das letras e a interpretação dada ao poema. A leitura de Augusto de Campos é inclusive corroborada pela citação de Norman Friedman, que (em colocações bastante afins a dos concretistas) iconiza a folha nas consoantes de traçado mais vertical como o ‘l’ e o ‘f’, e a alternância entre consoante/vogal, vogal/consoante e novamente consoante/vogal no segundo parágrafo parece confirmar essa ideia. O problema com as leituras de Campos e Friedman é que elas precisam ser relativizadas para não entrarem em contradição com a interpretação dada por eles próprios ao poema. Em ambos os casos a ideia de que a queda da folha é iconizada pela forma das letras longilíneas se choca com a própria constituição do poema, já que a intercalação de uma consoante longilínea com uma vogal só acontece nos quatro primeiros versos.

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

Figura 21 – “*A leaf falls*”, de E.E. Cummings.

O quinto verso vai de encontro aos parâmetros concretistas da interpretação dada ao poema, já que é formada pelo duplo ‘ll’ de ‘falls’. Por um lado essa ocorrência quebra a ideia da iconicidade já que o próprio texto verbal impede que se possa considerar a queda de mais de uma folha, assim como o movimento descendente da folha se torna comprometido a partir dessa leitura. Segundo a citação que Campos faz de Friedman, a solução que este dá para o verso em questão é a de uma pausa na queda da folha, ideia que não tem sentido algum, ainda mais que a metade restante do poema foge quase que inteiramente dessa ideia. Não há interrupção aparente ou sugerida na queda, visual ou textualmente, nem o esquema iconográfico sugerido pelos críticos se mantém, com exceção do ‘l’ solitário no penúltimo verso.

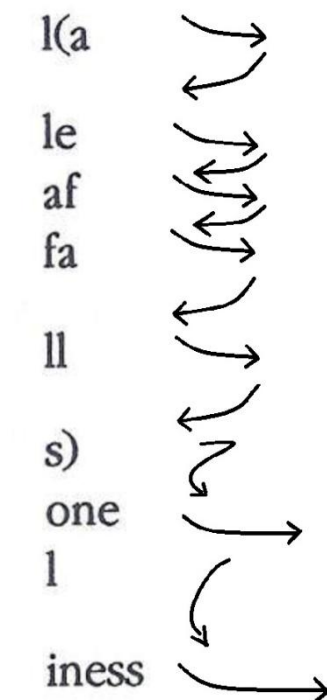


Figura 22 Diagrama da leitura de “*A leaf falls*”.

A ideia da folha caindo pode, no entanto, ser vislumbrada sem ser incompatibilizada com sua forma se, em vez das letras que compõem o poema, se considerar que a visualidade desse poema direciona seu *movimento de leitura*. É a breve movimentação dos olhos sobre a página, seu retorno à posição de leitura ao fim de cada verso diminuto, em uma sem a estabilidade horizontal momentânea de um verso maior, muito mais do que as relações possíveis com a forma das letras, que pode emula o movimento pendular descendente e assimétrico de uma folha caindo. Sob esse viés, nem a mudança de letras nem as sequências irregulares de consoantes e vogais interrompem a equiparação do ato de leitura visualmente fragmentado ao seu sentido textual, antes ajudando em sua composição, que pode, dessa maneira denotar o pouso da folha no solo no último e mais longo dos versos.

No entanto, a forma visual da queda da folha também expõe a dimensão humana do poema, deixada de lado nas leituras apontadas. Assim como a maçã no exemplo de Merleau-Ponty, a folha de Cummings existe para todos os lados, é um todo que se expande em todas as direções ao mesmo tempo. A própria ideia da queda da folha ser elaborada como se *vista* de lado, de ter sua movimentação *acompanhada*, e a visibilidade de sua queda como um fenômeno lateral indica que ela é *percebida* e logo delimitada através de uma perspectivação. Por isso a ideia de acompanhamento da queda da folha só estabelece sentido como produto de um olhar, através da existência de um observador implícito, para quem o trajeto da folha adquire a forma do poema. Sob esse ponto de vista, a tmesse da expressão *a leaf falls* na palavra *loneliness* pode ser lida como uma relação entre interioridade e exterioridade deste eu-lírico observador. Tem-se aí também uma indicação cênica: a visão da queda da folha interrompe um pensamento apenas esboçado do eu-lírico e é o ato de acompanhar a movimentação desse acontecimento que desvenda esse pensamento inicial. É sintomático dessa leitura que a formulação da palavra *loneliness* mantenha a forma e a movimentação da queda mesmo após o término da expressão *a leaf falls*, tornando o movimento da folha uno com o processo de complementação da palavra/estado emocional. Sob esse ponto de vista o estrato textual e o visual se reúnem para tornar o desfecho da queda, a folha pousando no chão, também o momento em que o eu-lírico atinja um estado de autoconsciência sobre essa condição emocional.

2.5 – *pluvial*, de Augusto de Campos, *silencio*, de Ernst Gorminger e *rua sol*, de Ronaldo Azeredo

A poesia concreta surge como um movimento de renovação radical da poesia nos primeiros anos da segunda metade do século XX e, com sua forte caracterização visual, não escapa das reações exacerbadas com que a poesia visual moderna em geral foi recebida, como mostra a referência feita por Friedrich: “a chamada ‘poesia concreta’, com seu entulho de palavras e sílabas jogadas mecanicamente, permanece, graças à sua esterilidade, totalmente fora de consideração”³¹⁰. O que diferencia a recepção da poesia concreta das experiências anteriores é que os próprios poetas tomam a linha de frente da defesa de suas criações com escritos teóricos que intentaram subsidiar a recepção do concretismo em textos compilados no livro *Teoria da poesia concreta*.

Esses textos serviram como base para a recepção de seus experimentos e neles, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, os três teóricos do grupo *Noigandres* (que contava também com José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo), intentam demonstrar que a poesia concreta apareceu como o resultado das proposições fundamentais da poesia e literatura do século XX (um pouco antes, considerando-se Mallarmé). As avaliações de Mallarmé, Apollinaire, Pound, Fenollosa, Cummings, Joyce foram feitas sempre no sentido de afirmar que os aspectos inovadores das criações poéticas apontavam para uma concepção de poesia que considerasse de maneira preponderante uma parte específica de seus processos formais. A citação a seguir pode exemplificar a visão que os poetas concretos tinham de si como consequência das experiências de seu *paideuma*.

A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da ideia’ de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação verbivocovisual joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-

³¹⁰ FRIEDRICH, op. cit. p.14.

musical, poético ideográfica da estrutura:
POESIA CONCRETA.³¹¹

Para além de uma precaução contra a má vontade com que a poesia visual moderna em geral foi recebida, a necessidade de uma teoria embasando a produção concreta pode ser também entendida como esforço de legitimação, o que não se dá sem certas contradições. No livro *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Paulo Franchetti faz uma análise dos textos teóricos dos poetas concretos desde seus princípios e aponta questões problemáticas em suas formulações, como no caso das constantes enumerações esquemáticas como a citada acima.

Não é difícil perceber que, na busca de uma linha evolutiva que o conduza aonde quer chegar, Augusto vai percorrendo as referências e alijando do seu caminho tudo aquilo que perturbe a sua trajetória, passando rapidamente da consideração de um autor a outro, de um movimento literário a outro sem uma argumentação que apresente ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar as obras desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese.³¹²

Outro exemplo problemático pode ser encontrado na concepção da ideia de “estrutura” utilizada pelos concretistas para diferenciar os poemas de seu paideuma da poesia de sua época, a definição dada por Augusto: “entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente”³¹³. Essa definição de ‘estrutura’ aplicada à poesia não deixa clara a diferenciação entre um poema visual e um não visual, já que nenhum poema ou texto literário pode ser resumido à soma de suas partes. Bosi lembra que “a teoria do

³¹¹ CAMPOS, Augusto de. pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p.42.

³¹² FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 36-37

³¹³ CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2010, p.177. Posteriormente essa citação quando incorporada ao artigo *pontos-periferia-poesia concreta* se torna mais econômica, além de ser retirada a referência aos processos gestalticos: “uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente”, 2006, p.31-32.

poema concreto coincide com a (...) viragem estruturalista dos estudos antropológicos”³¹⁴, o que pode indicar a ideia de tentativa de adequação entre discurso, tendências teóricas e os experimentos levados a cabo pelos poetas, ideia defendida no livro de Franchetti.

Franchetti assinala que essa palavra aparece em diversos momentos dos textos teóricos e “ora designa um processo de composição, ora uma organização do verso, ora a ossatura do poema e, assim, não deixa claro exatamente a que se refere o autor quando a utiliza”³¹⁵. No entanto, se a definição não é a mais acurada, seu uso aponta para uma característica importante. O conceito de estrutura utilizada pelos poetas do concretismo difere da ideia mais geral de organização de princípios definidores por ser restrito a uma parcela da realidade textual. Sempre que utilizam a palavra ‘estrutura’, os concretistas fazem referência a aspectos da materialidade do poema, não somente a visual já que aspectos sonoros são amplamente considerados em seus escritos e poemas. Assim, o que chamam de estrutura implica a seleção dos aspectos materiais de sua organização, em detrimento dos discursivos e temáticos. Em outras palavras, os concretos utilizam o termo estrutura em um sentido completamente oposto ao utilizado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*.

Outra ideia preponderante do arcabouço teórico concretista é a aproximação alegada entre poesia concreta e ideograma. Advinda de formulações de Apollinaire e Ezra Pound, a ideia do ideograma implica em estabelecer uma relação entre a poesia verbal e a escrita chinesa antiga. A relação é exposta sucintamente por Décio Pignatari acerca do método ideográfico proposto por Ezra Pound: “o método ideográfico de compor: justaposição direta de elementos em conjuntos geradores de relações novas”³¹⁶. Os elementos justapostos são palavras e morfemas aos quais se pretende que, a exemplo dos ideogramas, estabeleçam alguma relação de significado a partir da relação espacial entre os momentos significantes. Uma diferença básica na relação entre poesia concreta e ideograma deve, no entanto, ser apontada.

No ideograma chinês, o sentido é formado pela relação entre os desenhos estilizados e a relação posicional entre eles. Diferentemente do *logograma* (desenvolvimento posterior do ideograma), cuja leitura, a

³¹⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001, p.481. A palavra “atual” foi suprimida da citação por motivos óbvios.

³¹⁵ FRANCHETTI, Paulo. op. cit., p.34-35.

³¹⁶ PIGNATARI, Décio. Aspectos da poesia concreta. In: 2006, p.141.

exemplo da palavra ocidental, implica um atravessamento do significado imagético para o verbal, o ideograma propõe uma maior aproximação à ideia de simultaneidade ao centrar todos os aspectos de sua significação, em um único tipo de significante, o visual. Nesse sentido, a poesia concreta, assim como a poesia visual moderna em geral, utiliza uma ideia apenas fronteira à ideogramática ao dar significação à relação espacial entre os fragmentos e/ou palavras que formam o poema visual. O fato de que sua justaposição é realizada através de significantes verbais, leva ao mesmo processo de oscilação de leitura visual e verbal, bem como ao processo de simultaneidade posterior indicado acima. Em outras palavras, apesar de servir de base para o poema concreto, o ideograma possui uma distância consideravelmente menor da ideia de simultaneidade. Affonso Romano de Sant'anna ironiza a distância entre poesia concreta e ideograma no livro *Poesia sobre poesia*: “Ver a contradição entre os ideogramas concretistas, que apelam para a síntese, *versus* as intermináveis teorizações analíticas para explicitá-lo”³¹⁷.

O que a poesia concreta efetivamente faz é colocar no centro de suas criações poéticas o interesse pelos aspectos materiais (e, portanto, concretos) do fazer poético, como coloca Bosi: “São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa)”³¹⁸. Nesse sentido, Philadelpho Menezes aponta dois desenvolvimentos definidores da poesia concreta, as combinações matemáticas, em que permutações matemáticas suscitam o aparecimento e a repetição das palavras na página, como nos poemas “anamorfose” de Haroldo de Campos ou “tempoespaço” de Augusto de Campos; e a “geometria da disposição das palavras na página”³¹⁹, em que aparecem poemas como “pluvial”, de Augusto, ou *vai e vem*, de José Lino Grünewald.

Através desses dois eixos, aparece um dos aspectos mais importantes da poesia concreta “a ideia de circularidade do poema, que se fecha sobre si mesmo”³²⁰. Com a centralidade temática do poema sendo direcionada por sua materialidade, a poesia concreta é o tipo de poesia visual que mais se distancia da formulação cênica apontada

³¹⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.26.

³¹⁸ BOSI, op. cit., p.476. Em itálicos no original.

³¹⁹ MENEZES, op. cit., p.35.

³²⁰ Idem, *ibidem*.

anteriormente. O foco de exploração das partes significantes do poema implica uma negação de aspectos como discursividade ou lirismo, voltando seu foco para temas ainda mais profundamente minimalistas do que os de Cummings. Como indica o *plano-piloto para a poesia concreta*, “o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”³²¹, ou seja, “não está descartada pelo Concretismo a comunicação de conteúdos, de mensagens, mas ela está condicionada e suplantada pela importância que a forma gráfica que o poema assume”³²². Seguindo essa lógica, Philadelpho Menezes constata:

Qualquer tema é válido para a poesia concreta porque o ponto de partida de qualquer poema concreto é a palavra, e não uma coisa ou sentimento. Desde que a palavra sugira um desenvolvimento em outras palavras, ela pode gerar um poema concreto.³²³

De certa forma, o que a lógica dessa colocação indica é que, ao ser espacialmente desenvolvida, uma proposição qualquer deixará transparecer seu viés metalinguístico como parte de seu estabelecimento de significação. Philadelpho Menezes distingue dois temas principais dentro da ideia de metalinguagem no poema concreto: “o próprio poema e a arte. O tema do próprio poema está no que podemos chamar de poesia auto-reflexiva. Nesse caso, o poema se refere à sua própria estrutura visual, fala sobre o seu próprio funcionamento”³²⁴. Já o outro viés metalinguístico, ligado às artes plásticas, se dá pela alusão a outras formas de compreensão artística, principalmente às visuais em poemas como “branco”, de Augusto de Campos. Em ambos os casos, o fator metalinguístico será um componente importante, que trará consigo a consideração sobre o movimento da leitura.

³²¹ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p.216.

³²² MENEZES, op. cit., 98.

³²³ Idem, ibidem.

³²⁴ Idem, ibidem.

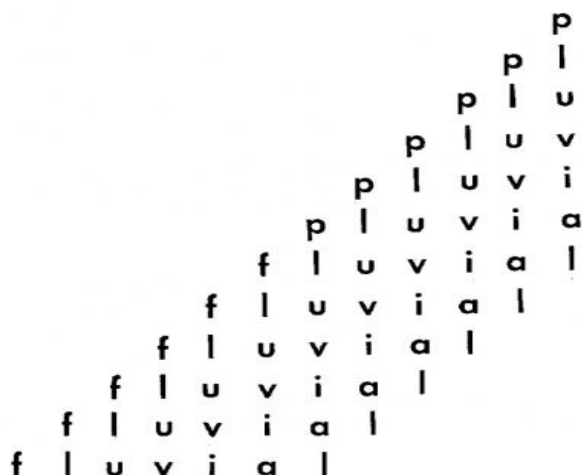


Figura 23 – pluvial, de Augusto de Campos

O poema ‘pluvial’ acima, pode ser um exemplo de como qualquer tema pode assumir o viés metalinguístico da poesia concreta. O poema é composto de uma sequência de letras espaçadas à mesma distância uma das outras. A composição visual geral tem a aparência de um trapézio cujo topo está voltado para a diagonal do canto inferior direito. É formado por sequências de letras que, tomadas da direita para a esquerda, apresentam linhas diagonais formadas pelas mesmas letras, com exceção da primeira e maior, formada por seis ‘p’ e seis ‘f’, de cima para baixo. A leitura das palavras configuradas no poema se dá pela escolha do modo de leitura. Verticalmente, as seis linhas mais à direita formam a palavra ‘pluvial’, horizontalmente as seis linhas finais formam a palavra ‘fluvial’.

Lidas fora deste limite, ou seja, além da sexta linha vertical da direita para a esquerda ou nas seis primeiras linhas horizontais, as palavras ‘pluvial’ e ‘fluvial’ aparecem incompletas. A leitura então se organiza em dois blocos de sentido que formam dois paralelogramos intercruzados que se organizam a partir da escolha de ordem de leitura. Essa organização unifica os aspectos formais (a disposição das letras e sua possibilidade de adquirir sentido, a necessidade de variação de ângulo de leitura) e o sentido verbal, pois a chuva e o rio esboçados se movimentam no mesmo sentido direcional que possibilita sua leitura, o

rio horizontalmente, a chuva verticalmente. São igualados no poema o sentido verbal, as possibilidades de decodificação das palavras e o deslocamento gráfico que ocasiona a leitura.

A compreensão do tema não pode ser encerrada por sua parcela verbal e sua visualidade implica na consideração dos direcionamentos visuais de leitura. Junte-se a isso o fato de que as palavras que se referem à chuva e rio estão em suas formas adjetivas e se torna possível pensar em *leitura pluvial* e *leitura fluvial*, de forma que o poema, parafraseando Augusto de Campos, comunica sua própria ‘estrutura’, ou seja comunica os aspectos formais de seu próprio estabelecimento de sentido enquanto texto ‘verbivocovisual’. É aqui que as colocações exageradamente concretistas sobre Mallarmé e Cummings adquirem sentido propriamente.

Os poetas concretos apontam a consideração do grafismo das letras nos autores de seu paideuma porque essa é uma questão permanente em suas experimentações. A utilização das formas das letras como fator direcional, e sua repetição como processo de grafismo, ajudam a focalização nos aspectos materiais de suas obras como parte integrante do processo de significação do poema. A regularidade geométrica de ‘pluvial’, aliada à simplicidade de sua tematização, que não facilita digressões que se afastem dos conceitos básicos dados, é ampliada pelas características visuais em seu mais básicos componentes. A leitura vertical utiliza os caracteres longilíneos como ‘p’, ‘l’, ‘i’ e ‘f’ representações direcionais do traçado da chuva, enquanto as letras ‘u’ e ‘v’ podem denotar o contato entre água e chão. Da mesma maneira, a leitura horizontal se aproveita da existência de dois tamanhos de letras para aludir à regularidade não uniforme da água fluvial. Pode-se compreender mais facilmente a ideia por trás da crítica descabida feita a Apollinaire pelos concretistas. As letras aqui não fazem concessão à figuratividade, pelo contrário, é o grafismo normal da letra que pode estabelecer relações de sentido com a verbalidade do texto. Ainda que estivessem equivocados sobre o caligrama, sua desaprovação pode ser entendida como forma de salientar suas próprias contribuições à poesia visual moderna.

Outro exemplo do cruzamento entre tema e metalinguagem na poesia concreta pode ser visto no poema *Silencio*, de Ernst Gomringer. Composto por 14 repetições da palavra ‘silêncio’ em castelhano, dispostas em seis linhas constituídas por três repetições da palavra, com exceção da terceira linha. Esta é constituída por apenas duas repetições da mesma palavra, no início e no final da linha. Esse único momento de

irregularidade origina um espaço vazio de mesmas dimensões que as repetições de ‘silêncio’, naquilo que se configura como o centro, verbal e visual, do poema. O *silêncio* é um tema caro à poesia moderna, e nesse sentido, o poema de Gomringer espelha uma das considerações mais fecundas da obra de Mallarmé, a possibilidade de expressão do silêncio através do poema.

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Figura 24 – silêncio, de Ernst Gomringer

Mallarmé dá foco à ideia de silêncio em sua obra de diferentes formas: através de sua tematização, da instabilidade do sentido textual verbal, e do branco da página, no *Coup de dés*. Gomringer se vale da ideia de Mallarmé e a sintetiza neste poema, conseguindo expressar de maneira minimalista, com apenas uma palavra e sua visualidade, a relação paradoxal entre silêncio e poesia: a impossibilidade de tratar do silêncio sem quebrá-lo e a possibilidade de suscitar o silêncio através das palavras. É o espaço vazio no centro do poema que mais perfeitamente denota o sentido de silêncio, já que é em si um vazio, verbal e gráfico, mas é apenas pelo fato de estar cercado pela palavra ‘silêncio’ (que é sua quebra), que o espaço em branco adquire sentido textual na leitura.

Dos tipos analisados, mesmo a poesia concreta sendo a que mais fortemente se afasta da discursividade, permite uma *ordenação cênica / cenográfica* em alguns de seus poemas. Em ‘pluvial’, por exemplo, é difícil não visualizar, através do entrecruzamento dos temas, a imagem de chuva sobre um rio. Essa verve cênica dos poemas visuais transparece também em um poema como “rua sol”, de Ronaldo Azeredo.

r u a r u a r u a s o l
r u a r u a s o l r u a
r u a s o l r u a r u a
s o l r u a r u a r u a
r u a r u a r u a s

Figura 25 – rua sol, de Ronaldo Azeredo.

O poema é constituído por um único bloco textual, cuja lógica inicial de leitura é direcionada horizontalmente, já que essa forma torna possível configurar um texto verbal. As quatro primeiras linhas são formadas por uma sequência de 12 letras, de espaçamento igual entre elas, e a última linha, formada por 10 letras também igualmente espaçadas. Nos quatro primeiros versos, a ordem normal de leitura suscita a configuração das palavras ‘rua’ (repetida três vezes por verso) e ‘sol’ (repetida uma vez por verso) intercaladas. Se fosse pensado em termos de versos e estrofe, o poema poderia ser descrito como um quinteto em que os quatro primeiros versos são quadrissílabos e o último é trissílabo. A última linha pode ser descrito de duas maneiras, como formada apenas pelas três repetições da palavra ‘rua’ seguido de um ‘s’ ao final, ou por duas repetições da palavra ‘rua’ e uma ocorrência da palavra ‘ruas’.

Lido linha por linha, a sucessão de palavras acontece, nos quatro primeiros versos, através de uma permutação entre as diferentes palavras: três ocorrências de ‘rua’ e uma de ‘sol’; duas ocorrências de ‘rua’, uma de ‘sol’ e outra de ‘rua’; uma ocorrência de ‘rua’ uma de ‘sol’ e duas de ‘rua’ novamente e; uma ocorrência de ‘sol’ seguida por três de ‘rua’. Essa ordenação acarreta em um deslocamento da configuração ‘sol’ do final da linha para seu início. Esse deslocamento do ‘sol’ da direita para a esquerda metonimiza espacialmente o direcionamento do deslocamento dos raios do sol de leste para oeste de acordo com a perspectiva terrestre. Esse deslocamento gráfico/verbal suscita a leitura imagética do bloco textual, tornando o poema uma representação da passagem de um dia em um meio urbano.

Esse pequeno mas importante detalhe, o espaço do poema corresponder a um meio urbano, pode ser apreendido pela configuração do próprio poema. O sol não toma toda a rua, mas se desloca em uma parte dela, cenário muito mais facilmente aplicável a um meio urbano. Apenas parte de uma rua é iluminada por um raio de sol entre prédios ou outras grandes construções e modifica seu posicionamento e o jogo de luz e sombras a partir do deslocamento no espaço. Dessa forma o último verso pode ser lido de duas maneiras: como a representação da rua sem a luz do sol, momento em que há uma homogeneidade entre a luminosidade do lugar, o que implica em ler o último verso como ‘ruas’; o ‘s’ final também pode ser lido como um retorno do sol ao seu ponto de origem. Em qualquer um dos casos, a ideia de o poema de Azeredo representar a passagem do dia em um espaço urbano é estabelecida.

2.6 – Distinções e processo de leitura

Uma primeira distinção necessária a se fazer ao defender a presente leitura da poesia visual moderna, é que ela é entendida aqui, enquanto gênero textual, como derivado do *poema*. O fato de a ideia de visualidade aparecer como adjetivação de ‘poesia’ indica uma característica importante: apesar de a visualidade ter um papel definidor nesse tipo de texto, a poesia visual moderna deve necessariamente ser constituída por e ter seu sentido definido pela *palavra* (como signo verbal, não apenas como presença gráfica), mesmo nos casos em que o âmbito verbal tenha, na obra, importância menor frente ao visual. Essa concepção não corresponde à totalidade do que normalmente se aceita como poesia visual moderna, mas pode-se colocar ao menos duas razões para ela. A primeira, e mais importante, é que a consideração de experimentos unicamente visuais como *poesia* visual implicaria a tomada do termo “poesia” em sentido excessivamente *lato*, como sinônimo de arte em geral ou de efeito estético. A segunda, que aparece como decorrente da anterior, é que essa restrição exclui os casos em que a ideia de poesia visual não se diferencie de outros gêneros textuais, como se procura exemplificar no capítulo 03.

A segunda distinção necessária é relativa à visualidade do poema não visual. A diferença entre verso e a prosa pela relação de subordinação (ao ritmo ou ao discurso) permite pensar como essa relação se dá no tocante à visualidade. As particularidades da visualidade na poesia unicamente verbal adquirem importância nas demarcações relativas à fixação escrita dos textos em duas formas

principais: o verso e a estrofe. Segismundo Spina mostra que essas demarcações são conseqüentes às ligações originárias da poesia com o canto, e a dança, e estão presentes na poesia arcaica dos mais diferentes povos. Em seu trabalho, Spina coleta exemplos arcaicos que vão dos greco-latinos a indígenas, aborígenes, africanos, anglo-saxões e esquimós, mostrando que a relação inicial entre música, dança e poesia é ubíqua, surgindo nos cantos primitivos³²⁵ e se separando deles em direção a sua especialização. Da mesma forma como a fixação da escrita da música e da palavra tratadas brevemente no capítulo 01, a representação escrita das particularidades formais da poesia se deu através da espacialização de relações originariamente temporais.

Na poesia grega antiga, por exemplo, a separação entre os versos na escrita era inicialmente percebida apenas por sua marcação rítmica e só posteriormente circunscrita pela quebra visual da linha ao final do metro. O que isso parece indicar é que a fixação da poesia através da escrita favorece a dilatação progressivamente entre poesia e declamação, já que nessa transição apaga-se o significado de marcações extratextuais originadas nas formas a que era ligada. Cria-se, assim, a necessidade de impor através da demarcação visual uma relação de unidade que de outra forma seria perdida. Dessa maneira, o isolamento do verso se torna um análogo à pausa da coreográfica e à pausa musical para a poesia arcaica derivada do canto, uma marcação de unidade do ritmo poético. O sentido gráfico do verso é, como em suas relações arcaicas, uma marcação exterior ao texto, que ajuda a fixá-lo enquanto grupo, e faz com que o poema seja considerado enquanto tal mesmo anteriormente à sua leitura. Caso análogo será o da divisão estrófica.

A demarcação das divisões estróficas também se origina a partir da ligação entre a poesia e a música, e está ligada principalmente a duas ideias. Uma delas é a ligação entre quantidade de versos e os números mágicos de cada cultura, que definia certo limite de versos para cada grupo composicional, normalmente três e quatro³²⁶. A outra é a ligação com o canto, da qual, inclusive, é devida a etimologia da palavra *estrofe*: “as circunstâncias repetitivas do canto (...) determinavam um retorno à frase musical. Por isso mesmo o conjunto de versos se chamou ‘estrofe’ (do gr. *strôphe*, ação de voltar)”³²⁷. Essa ligação entre poesia e música

³²⁵ Segundo Spina, os tipos de cantos primitivos são: o canto mágico, o canto mimético, o canto iniciático, o canto ctônico (canto ligado à terra), o canto social-agonal (canto de competição), e o canto de ofício. SPINA, op. cit., p.39.

³²⁶ Idem, ibidem, p. 105.

³²⁷ Idem, ibidem, p.99.

fez, por exemplo, com que a divisão estrófica fosse relativa à diversidade das formas poéticas posteriormente reunidas sob a denominação de *lírica*³²⁸ mas não a formas como a épica:

Quando a poesia se libertou da música e da dança, passou a obedecer ao seu ritmo próprio, mas conservou a sua forma estrófica (sobrevivência do seu estado primitivo). O mesmo não se verificou com a poesia épica: de fundo narrativo e descompromissada com a música e a dança, explica-se que a poesia épica não tivesse estrutura definida³²⁹.

A separação estrófica surge, dessa maneira, da necessidade de emulações espaciais para as marcações temporais relativas ao canto e à dança, efetuando a mesma transposição da relação entre oralidade e escrita. Tanto verso quanto estrofe criam uma pausa gráfica para marcar o que originalmente seria uma pausa ou agrupamento rítmico ou gestual. A relação dessa visualidade com o poema certamente é diferente da poesia visual. Como lembrado, no primeiro capítulo foi realizada uma distinção entre as formas de visualidade e de significação de palavras e imagens. A mais importante característica da distinção entre essas duas formas é o desaparecimento das palavras no processo de sua leitura, em contraste com a permanência da imagem não verbal. As demarcações visuais da poesia não visual são, a exemplo das palavras, lidas de modo mais determinado, como separação, demarcação, indicando significados precisos: no caso da linha, indicação de unidade do verso, no caso estrófico, grupos como o terceto ou o quarteto, ou formas como o soneto etc. Ou seja, por um lado, a visualidade não se anulará totalmente enquanto imagem, por outro, não se pode dizer que tenham significado gráfico independente ou, ao menos, constitutivos de significação textual como será o caso da poesia visual moderna.

2.6.1 – Processo de leitura

Colocadas essas questões preliminares, pode-se passar para a

³²⁸ Uma realização bastante posterior, ocorrida no romantismo. Cf. GENETTE, Gérard. *Introdução ao arqutexto*. Lisboa: Vega, 1986.

³²⁹ SPINA, op. cit., p.99.

apreciação de suas particularidades mais estritamente formais e de seus processos de leitura. A partir do observado nos poemas, pode-se dizer que nos poemas visuais modernos os signos serão ambivalentes: neles um mesmo elemento será lido enquanto objeto gráfico e como objeto de sentido verbal. Isso indica uma importante particularidade sobre o sentido da palavra como signo na poesia visual moderna: se o mesmo significante é portador de duas maneiras diferentes de constituir significação, terá também dois sentidos diferentes (mesmo quando análogos ou complementares). Essa leitura dupla de um mesmo signo originam formas específicas de organização da leitura.

De acordo com o que foi visto no capítulo 01, a leitura parte do reconhecimento imagético, que será identificado enquanto imagem mental anteriormente à decodificação do sentido verbal. Enquanto imagem, o texto se ordena como mancha em relação ao branco da página e, logo, pensando-se somente no sentido gráfico, essa relação possibilita todas as relações entre fundo e forma e complementaridade negativa possíveis para um signo unicamente visual. Há, certamente, casos em que a parcela imagética é mais facilmente identificada enquanto formulação gráfica, como no caso dos caligramas. Mas, mesmo nos casos de formulações mais abstratas, a leitura gráfica será a responsável pelas identificações primária. Em seguida, a leitura se direciona para a decodificação verbal, ponto em que a imagem desaparece enquanto grafismo.

As sequências verbais aparecem na poesia visual moderna das mais diversos graus de medida, de versos metrificados a sintagmas, mas adquirem sentido de unidade através da ideia de complementaridade pela fragmentação. O texto verbal se estabelece em uma relação dual. Ao mesmo tempo em que cria a unidade gráfica, através de sua ordenação espacial na página, motiva interrupções frequentes da leitura verbal, já que rompe a linearidade necessária para um encadeamento contínuo. Assim, após a leitura de um agrupamento (seja ele de sílabas palavras ou versos) a continuação da decodificação verbal será momentaneamente interrompida, enquanto o leitor busca o próximo agrupamento no qual a ordem verbal possa desenvolver o texto. Nesse momento de interrupção da leitura do verbo, a imagem gráfica reaparecerá. A leitura visual será retomada até o próximo agrupamento verbal ser encontrado. A falta de determinação linear de leitura ocasiona também a revisitação de um mesmo fragmento, por questões de proximidade, similaridade ou possibilidade de conexão entre fragmentos.

A ordem de aproximação do signo é a mesma verificada dentro do painel da história em quadrinhos: parte da imagem para a palavra, e retorna à imagem e à palavra sucessivamente, em sequências de oscilação entre as duas formas de significação. Essa oscilação indica que os significados parciais de cada fragmento verbal ou visual serão continuamente contrapostos. Isso é o que, segundo Iser, define o *movimento do jogo interpretativo* entre o texto e o leitor, no qual “em cada nível, posições diferenciadas são confrontadas entre si”³³⁰. Essas posições diferenciadas, anteriormente chamadas pelo próprio Iser de *perspectivas textuais*, são certamente verificáveis em qualquer texto literário, mas essa denominação adquire sentido específico em relação ao poema visual. A contínua variação entre significados imagéticos e verbais vindos de um mesmo conjunto sógnico, assim como a constante interrupção da leitura de um viés textual para a retomada de outro, tornam essas perspectivas mais evidentes, porque graficamente marcadas. Assim, nem os sentidos da imagem são estabelecidos em seu primeiro reconhecimento, nem seu texto verbal é recebido por completo, seja pelas interrupções causadas por sua organização, seja pela necessidade de reconsideração verbal que sua espacialização ocasiona.

Essa contínua oscilação implica outro ponto marcado por Iser, o “movimento de ida e vinda”³³¹ realizado na leitura. Iser normalmente se ocupa de descrições de narrativas em seus escritos, nas quais essa movimentação se refere a reconsiderações que novos dados introduzidos causam sobre partes anteriormente lidas. No entanto, em um meio ordenado por justaposição, como o são a história em quadrinhos e a poesia visual moderna, essa “movimentação” de ida e vinda se dá como uma real movimentação do olhar do leitor sobre a página, já que as partes anteriores ao momento lido estarão disponíveis à revisitação pelo encerramento espacial de suas partes, de uma maneira impossível para uma narrativa verbal. O isolamento de um fragmento textual, as indicações sintáticas marcadas como possibilidade de conexão, tornam o retorno a fragmentos já lidos uma constante, de maneira análoga à reconsideração da imagem.

Na poesia visual moderna esse movimento de ida e vinda, além de ocorrer na interação entre os segmentos de texto verbal, se estabelece

³³⁰ ISER, O jogo do texto, In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p.108. Esse texto substituiu “A interação entre o texto e o leitor”, quando de sua segunda edição, motivo pelo qual as duas edições (1979 e 2010) se encontram referenciadas.

³³¹ Idem, 2010.

através de uma oscilação de foco do olhar entre as duas formas de significação. A ausência de continuidade linear entre os estratos verbais, bem como a fragmentação da concepção gráfica, mesmo nos casos imageticamente mais explícitos faz com que, assim como nas HQ, esse seja um gênero textual organizado a partir de vazios textuais marcados graficamente, que produzem sua dinâmica de leitura. Ao término da leitura de cada grupo de palavras, ou de cada palavra espacialmente isolada, a imagem reaparece como *fundo* direcionador de sentido para a leitura do verbo. Utiliza-se aqui dois sentidos possíveis para a palavra *fundo*. O primeiro é a função de ancoramento, a imagem de fundo atuando como um direcionador de sentido para a leitura do verbo, que reaparecerá a cada uma das diversas interrupções ocasionadas em sua leitura. O segundo sentido para fundo é referente à condução de possibilidades semânticas no sentido de induzir a ordem de encadeamento entre fragmentos. A inexistência ou a falta de indicações precisas de linearidade fazem com que indicações gráficas como tamanho ou proeminência espacial indiquem as primeiras possibilidades de encadeamento entre fragmentos verbais.

Como a oscilação entre as formas verbais e visuais utilizará algumas convenções de leitura, no entanto, certas interpretações acontecerão de forma aparentemente mais “automáticas”, o que pode levar o leitor a não perceber que algumas conjugações de sentido são resultado de interpretação entre verbo e imagem. Iser aponta essa relação quando coloca que:

Uma vez que [...] esquemas tenham sido formados, o primeiro passo vital para eles está em serem internalizados, de modo que possam funcionar subconscientemente. Isso significa que tendem a se tornar ritualizados de um modo ou de outro e, quando isso sucede, separam-se dos próprios objetos que deram origem à sua formação.³³²

Se em geral, os mecanismos de leitura de uma obra tendem a desaparecer quando de sua leitura, a poesia visual, de certa forma, dilata essa impressão em relação a algumas de suas sequências interpretativas. Sua leitura, que frequentemente torna o leitor ciente de seus processos

³³² Idem, 2010, p.111.

interpretativos torna ainda mais transparentes os esquemas textuais que não se utilizam dessas estratégias metalinguísticas. Por isso, alguns significados que surgem somente como resultado do cumprimento de certos protocolos formais da poesia visual acabam sendo considerados dados do texto e não resultado de sua interpretação. É esse o caso, por exemplo, do “reconhecimento” imagético a partir do título nos caligramas ou a organização de sentido entre vieses tipográficos no *Coup de Dés*. Em ambos os casos a organização do sentido ocorre a partir de uma movimentação interpretativa que se torna invisível em comparação com as interrupções de leitura, reavaliações e releituras que a fragmentação textual e a permanência visual ocasionam.

O primeiro reconhecimento gráfico pode tanto se estabelecer como uma primeira indicação metafórica graficamente reconhecível quanto indicar apenas relações definidas pela espacialidade. Apesar de incompleta sem as palavras, a imagem do poema visual por si normalmente estabelece dois tipos de relações imagéticas que podem ser denominadas de maneira simplificada e polarizada como *visualidade figurativa* e *visualidade conceitual*. A visualidade figurativa é aquela reconhecida mais facilmente nos caligramas, na qual a disposição espacial das palavras e sua relação com os brancos da página induzem o olhar a formar ou uma representação gráfica de um objeto concreto (como a pomba ou o obus) ou representações de relações visuais de relação ou deslocamento espacial (como a ‘chuva’). Mas como observado anteriormente, a consideração da figura, mesmo quando sua forma aponte para uma significação aparentemente estável, pode ser totalmente redirecionada pelo texto verbal. Ou seja, essa identificação não deve ser tomada como um dado encerrado em si. Tomando-se a imagem como participante dos mesmos processos metafóricos de sua parcela verbal, essa primeira identificação da imagem se organizará como a parcela alegórica da relação metafórica do poema visual de que o ‘desenho’ faz parte.

A visualidade conceitual, da qual os poemas concretos fazem extenso uso, indica relações espaciais não ligadas a relações figurativas. Questões como distância, profundidade, sobreposição, duplicidade, posicionamento comparativo e conexão potencial são elencadas como forma de estabelecer ligações de sentido entre as palavras ou letras no lugar das conexões sintáticas ausentes. O sentido visual primário é nesse caso mais dependente do texto verbal do que a visualidade figurativa, e pode (a exemplo de alguns poemas de Cummings) criar significado somente em relação às mudanças ocasionadas às palavras. Como dito,

essas são polarizações que as relações visuais podem assumir, mas o entremeio entre essas concepções é bastante amplo, comportando mesmo relações em que as duas configurações sejam de igual importância. Esse é o caso, por exemplo, da visualidade no *Coup de Dés*, em que a espacialização verbal se ordena como diferentes formações figurativas, como o céu noturno e o redemoinho ao mesmo tempo que estabelece significado enquanto fragmentação textual em si, dinamizando relações sintáticas e entre vieses e motivos graficamente marcados para direcionar a leitura para significações específicas.

As possíveis leituras dadas pela imagem direcionam inicialmente a abordagem verbal. A consideração verbal do texto se estabelece em uma relação que pode ser denominada, a partir do que foi colocado sobre a imagem no capítulo 01, de aproximação oblíqua da palavra. Oblíqua porque na poesia visual moderna a consideração da palavra enquanto verbo não conseguirá constituir uma unidade textual independente. Mesmo quando se considera apenas o significado verbal, a palavra se estabelece em textos literários a partir de uma ‘fratura’ no significante que quebra sua univocidade semântica. Iser coloca, sobre o estabelecimento do sentido da palavra, que no jogo do texto ela “denota algo, mas, ao mesmo tempo, nega seu uso denotativo sem que abandone o que designava na primeira instância”³³³. Essa abertura torna o significante fraturado simultaneamente denotativo e figurativo, provoca o engendramento do direcionamento estético do texto.

A essa consideração dupla, a apreciação visual do verbo acrescentará outras formas de fissura e, por conseguinte, de duplicidade na sua significação. De um lado a espacialização e fragmentação da linearidade do texto, normalmente tornada transparente, presentifica sua materialidade e impede a leitura isolada de sua parcela verbal. Por outro lado, a fragmentação verbal está sempre sendo trespassada pela tendência à unidade textual inerente à leitura. Assim, além da convivência entre o significado denotativo e o figurado, soma-se na poesia visual moderna a coexistência entre consideração visual e transparência da palavra.

Essa tensão viabiliza a multiplicação das potencialidades verbais do poema visual tanto quanto os efeitos de sentido visual, instigando a abertura para as possibilidades de leitura a partir da fragmentação da sintaxe e/ou da palavra. Da mesma forma que na relação de coexistência e exclusão entre diferentes significações

³³³ ISER, 2010, p.110.

apontada por Iser, a fragmentação visual da sintaxe, como visto a partir de Mallarmé, não a impossibilita, mas certamente desfaz sua univocidade. O que ocorre é uma multiplicação de possibilidades sintáticas e morfológicas em estado potencial na unidade espacial da página. Quanto à sintaxe especificamente, a tendência à significação global na leitura fará com que qualquer possibilidade de coordenação que possa estabelecer sentido entre fragmentos textuais, pela proximidade espacial ou possibilidade de criação de nexos semânticos, seja realizada, ao menos como tentativa de engendramento de sentido. Esse sentido possível existirá como probabilidade, que será agregado ou desconsiderado a partir da contraposição entre pontos de vista. Como cada relação sintática por si é responsável por estabelecer certo nível de determinação da função da palavra, sua fragmentação pode, além de permitir ligações entre diferentes segmentos de texto, causar reavaliações e mesmo mudanças de classe gramatical.

Na mesma direção, a fragmentação da palavra, como visto em Cummings e brevemente em Carrà, indica que a possibilidade de variações de significado ocorre também no nível mínimo do sintagma. O espaçamento permite ver certo agrupamento de letras como uma palavra ou como uma ou mais sentenças. Certamente essa relação acontece na poesia verbal, vide o poeta como “fingidor” de Pessoa. A diferença é que o uso paronomástico da palavra faz derivar o segundo sentido de um vocábulo visualmente determinado, enquanto a fragmentação da palavra viabiliza a mesma existência potencial para as duas leituras. Assim como na relação entre significado denotativo e figurado, ocorre uma dinâmica de convergência e exclusão entre as diferentes abordagens interpretativas possíveis do signo verbo-visual. As ligações morfológicas e semânticas espaciais serão realizadas na leitura, mantendo-se, ao mesmo tempo, isoladas na página. A espacialização estabelece os significados ao mesmo tempo através da manutenção e da exclusão das segmentações entre fragmentos, da manutenção e exclusão das junções criadas pelo signo verbal. Provavelmente a única característica que o texto verbal realmente perde através de sua significação gráfica é sua linearidade sintática.

O texto verbal por sua vez introduz relações metafóricas mais específicas que podem modificar a percepção sobre a imagem. Através dessa relação interdependente de constituição de imagens e significações, a oscilação entre imagem e palavra multiplica os diversos significados parciais a partir do qual a interpretação vai se formando. Retorna-se à formulação de Iser sobre a contraposição dos significados

parciais tematizados formando campos semânticos a partir do qual se estabelece o *horizonte interpretativo* do texto como um todo, como visto no primeiro capítulo. Pode-se, nesse sentido, retornar à ideia de simultaneidade, tão presente no discurso e nas obras da poesia visual moderna. A simultaneidade é um efeito posterior decorrente da formação desse horizonte, ou seja, resultado de seu processo de interpretação geral. Nem o texto verbal nem a visualidade como um todo serão apreendidos e interpretados automaticamente em sua totalidade, mas a relação entre ambos conduzirá o processo de interpretação para o estabelecimento de um efeito de simultaneidade, para o qual os diversos pontos perceptivos e interpretativos convergem, criando o efeito de leitura.

Essas são características de leitura que abarcam os diferentes tipos de poesia visual moderna aqui abordados e, como pode ser notado, há diversos pontos em comum com a leitura das histórias em quadrinhos. Mas, para considerar a aproximação entre a história em quadrinhos e a poesia visual moderna, é necessário ainda levar em conta a viabilidade da comparação de possibilidades formais em comum, o que pode ser realizado através da coordenação entre os parâmetros da fenomenologia e da estética da recepção com uma característica até aqui tratada de maneira periférica: a ideia do ritmo.

Capítulo 03 – Aproximações entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos

No presente capítulo será realizada a aproximação entre histórias em quadrinhos e poesia visual moderna. Serão primeiramente resumidas duas particularidades indicadas sobre ambos os gêneros textuais a partir das leituras realizadas nos capítulos anteriores: a página como unidade e a justaposição intersemiótica. Após, serão tecidas algumas considerações sobre outra particularidade relativa às duas formas textuais, a ideia de ritmo (verbal, visual, os limites entre verso e prosa e o ritmo verbo-visual). Tendo essas considerações como base, será realizada uma breve diferenciação entre os dois gêneros textuais relacionados. A essa diferenciação seguirá o apontamento e análise de duas possibilidades complementares de hibridização entre os dois gêneros, ou seja, o uso de parâmetros organizacionais da história em quadrinhos na poesia visual moderna e a ocorrência de elementos próprios do poema e da poesia visual na história em quadrinhos.

Por fim serão realizadas comparações formais entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos, objetivando mostrar que o compartilhamento das características elencadas nos capítulos anteriores, bem como dos parâmetros rítmicos colocados neste capítulo, permitem que processos formais, rítmicos e organizacionais e narrativos sejam compartilhados entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos. Os processos aproximados serão divididos entre os definidos principalmente pelo ritmo verbo-visual: exoforia integrante à leitura; pluralidade conectiva entre fragmentos; dialogia através de encadeamentos intratextuais e polissemia visual; e os definidos principalmente pela página como unidade: a tridimensionalização do branco da página e a alegorização visual do todo textual. A essas aproximações seguirão algumas palavras sobre as características que as viabilizam.

3.1 – Página como unidade e justaposição intersemiótica:

Apesar das grandes diferenças entre os dois tipos de texto comparados até aqui, alguns pontos em comum surgiram da leitura de cada gênero. A característica da *página como unidade*, resumida a seguir tem importância no sentido de tornar possíveis algumas aproximações. Mallarmé nota, na introdução ao *Coup de Dés*, que a página substitui o verso como unidade em seu poema visual. Compreende o verso como o

conjunto mínimo de organização do poema em vez de as sentenças ou as palavras por entender, como visto, que é a condição de convergência entre a língua e sua musicalidade que cria a indissociabilidade de direcionamento de sentido a partir de ambas. Ou seja, que é o verso que faz com que, na poesia unicamente verbal, fatores exteriores ao semântico (métricos, rítmicos e melódicos) influenciem e participem na determinação do sentido verbal, moldando as possibilidades de recepção mesmo quando elas se tornam um fator de complicação de sua decodificação.

É pelo mesmo viés que a página se torna o ‘verso’ da poesia visual moderna. Ela é a organizadora exterior que abaliza e coordena as projeções de sentido sobre os fragmentos verbais. Enquanto o verso funciona como limite para o leitor estabelecer uma unidade rítmica e semântico-musical, a página faz com que todos os fragmentos textuais sejam coordenáveis a partir do compartilhamento do mesmo espaço, que ao mesmo tempo os relaciona e isola, como aponta Octavio Paz sobre o *Coup de Dés*:

Cada conjunto de frases, sem perder sua relação com o todo, cria para si um domínio próprio nesta ou naquela parte da página; e esses espaços distintos fundem-se às vezes numa só superfície sobre a qual brilham duas ou três palavras.³³⁴

Certamente a página comportará unidades menores de significado completo, assim como também o verso pode contê-las, mas como a citação de Paz acima aponta, os agrupamentos isolados não deixam de se fundir num todo maior e mutável, ao mesmo tempo em que mantêm seus sentidos isolados. Essa forma de relacionamento entre os fragmentos na página será parte preponderante na criação de sentido da poesia visual. Em sentido análogo é que a página foi compreendida por McCloud e Eisner como a unidade das histórias em quadrinhos.

O reconhecimento da página como unidade na história em quadrinhos é certamente menos explícito do que na poesia visual, e há dois motivos para isso. O primeiro é que, dentro de um painel, tanto o desenho como o texto verbal isolado (em um requadro ou um balão) formam-se como um todo significativo completo de maneira muito mais ostensiva do que cada viés significante na poesia visual. O segundo é que o painel, que já é em si formado por signos completos também se

³³⁴ PAZ, 1982, p.331.

ordena como uma espécie de unidade (narrativa ou não). O *cartum* e a *charge* são exemplos de gênero textual relativo aos quadrinhos, que se circunscreve a apenas um painel, mas eles se diferenciam da história em quadrinhos exatamente porque não estabelecem a ideia de sequência com outros painéis como também foi colocado no capítulo 01. O painel é uma unidade menor dentro de uma maior, a exemplo das palavras e frases dentro de um verso. Mas, como o painel existe enquanto unidade relacional, sua leitura só será completa como parte da sequência em que estiver inscrita e, desse modo, a página funcionará, na história em quadrinhos, como a baliza para as possibilidades relacionais do painel no mesmo espaço. Em ambos os casos, as aproximações baseadas na página como unidade são relativas à criação de sentido a partir da composição dos elementos em relação ao seu espaço de interação.

A segunda característica preliminar resumida é a ideia de *Justaposição intersemiótica*: todos os aspectos aqui relacionados sobre a poesia visual moderna e a história em quadrinhos são possibilitados pela ordenação estática de significantes verbais e visuais, cujo movimento é realizado pelo leitor na unidade da página. Essa característica faz com que os gêneros analisados sejam compostos tanto por fragmentos textuais quanto por significantes. Essa fragmentação torna a leitura desses tipos textuais dependentes de uma exploração baseada na oscilação entre um momento significativo e um vazio, ideia que pode ser melhor entendida como leitura através de uma cadência rítmica. O que torna a ideia do *ritmo* como constituinte de processos de leitura e dos processos formais que definem ambos os gêneros textuais elencados outra questão geral a ser tratada preliminarmente à aproximação entre poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos.

3.2 – Ritmo, verso, prosa e ritmo verbo-visual

As idiossincrasias da recepção dos significantes (gráficos, verbais, sonoros) podem parecer afastar ritmos verbais e visual como conceitos intercambiáveis. Mas, ainda que se possa pensar cada uma dessas parcelas separadamente, a leitura aqui realizada busca expor as bases comuns sobre as quais se organizam essas atribuições, que são na verdade desenvolvimentos de uma mesma ideia. Inicia-se, portanto, por uma consideração mais geral sobre o ritmo, para poder tratar de algumas particularidades do ritmo, importantes para as análises posteriores.

O intrincado diálogo entre a ideia de ritmo e suas realizações materiais mostra uma relação nem sempre fácil de delimitar, por isso as

definições utilizadas aqui são aquelas que ajudam a compreender uma ideia abrangente de ritmo, que abarque ambos os gêneros textuais analisados. Partindo-se ainda da estética da recepção, quando Gumbrecht define ritmo como “a recurrence of behavioral sequences”³³⁵ aponta para uma formulação do ritmo ligado à expressão humana como um todo. A expressão “comportamentais” abarca tanto a consideração de construções de significado artístico através do uso de materialidades (linguagem, movimentos corporais, materiais visuais ou acústicos etc), quanto construções culturais em sentido mais amplo (trabalhos coletivos, plantio etc). Por outro lado, não deixa de assinalar que se refere aos domínios da expressão deliberada, ou seja, que excetua ritmos naturais, como os sazonais, os marítimos etc.

Os outros vocábulos utilizados por Gumbrecht, “recorrência” e “sequência”, indicam uma das principais características do ritmo, a repetição de modulações, que criam padrões reconhecíveis. Esses padrões formados pelas unidades rítmicas são, por sua vez, produtos relacionais, que se ordenam através dos processos de significação engendrados pelo material com que interagem. No caso do poema, sua construção se engendra pela criação de significação linguística através da construção rítmica. Essa é, segundo o formalista russo Iuri Tinianov, a “essência específica do verso, que consiste na subordinação do princípio edificante de uma determinada série a um princípio unificante de outra série.”³³⁶, sendo o sentido linguístico, discursivo, a série edificante e os padrões rítmicos, que não existem por si, apenas *em razão de algo*, a série unificante.

Para Tinianov, o discurso delinea seu sentido no poema de maneira inextrincável às formas criadas pelo ritmo, por isso a continuação de sua definição diz que “o verso revelou-se nesse sentido como sistema não de associação, mas de interação complexa”³³⁷. Essa crítica às concepções de verso como discurso moldado ao ritmo ressalta também uma ideia do discurso como construção passível de relativização em razão de determinantes exteriores. Pensar o discurso como produto relacional da interação complexa entre essas duas formas, significa colocar os fatores constitutivos do ritmo em pé de igualdade com o discurso possível. Tinianov analisa concepções de

³³⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.180. Uma recorrência de sequências comportamentais.

³³⁶ TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I*. O ritmo como elemento construtivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a, p.22-23.

³³⁷ Idem, 1975a, p.23.

verso como acessório do discurso no poema para dizer que “*a eliminação do ritmo como fator principal e subordinante leva à destruição da especificidade do verso e, portanto mais uma vez, frisa seu papel construtivo no próprio verso*”³³⁸. A destruição da especificidade do verso em relação à eliminação do ritmo na composição do discurso certamente alude à contraposição entre verso e prosa, relevante para o presente estudo.

Para expor essa contraposição, Tinianov busca diferenciar a ideia de ritmo no verso, dos elementos de sua realização. Ideias como metro, dinâmica (gradação de força), tempo, *agoghica* (expansões e durações de uma duração normal), articulação sonora, pausa morta, melodia, o texto, valores eufônicos³³⁹, eram colocadas indistintamente como fatores do ritmo, sem que se diferenciasse entre as características que formam o ritmo de uma concepção de ritmo. A esses pareceres, que traçam o que chama de ‘condições *máximas* do ritmo’, Tinianov se pergunta o que devem ser as condições *mínimas* do ritmo: “Tem-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema”³⁴⁰. Assim, os princípios de metro, dinâmica, articulação, pausa, acento, duração, *enjambement*, entre outros, apesar de serem positivamente fatores constituintes do ritmo não podem ser confundidos com sua definição.

Os elementos do sistema rítmico sobre o qual Tinianov lida, as suas condições mínimas, foram definidos de forma bastante abrangente por Agustín García Calvo na obra *Tratado de rítmica y prosódia y de métrica y versificación*, em que descreve o que chamou (similarmente ao formalista russo) de *condições para a existência do ritmo*. São elas:

Discontinuidad: o rotura de la continuidad em la sucesión (...); esto implica en *Alternancia*: entre tramos o momentos diferentes en la suceción (...) en él caso más simple alternância al menos entre dos tipos de sucesos el de interrupción y el de interrumpido, los hechos y los cortes en los hechos; por conseguinte *Retorno*: de algo

³³⁸ Idem, 1975a, p.24.

³³⁹ Idem, 1975a, p.33.

³⁴⁰ Idem, 1975a, p.34.

reconocible como ‘otra vez lo mismo’³⁴¹

Calvo propõe a análise sobre o ritmo a partir das ocorrências básicas que o formam e o tornam reconhecível. A *descontinuidade* pode certamente ser uma característica de qualquer construção humana, mas seu elencamento é importante no sentido de diferenciar o que é a constituição de uma obra de seus resultados interpretativos. Qualquer textualidade formada por partes reconhecíveis tem a descontinuidade e, portanto a necessidade de organização rítmica em suas bases. A organização da descontinuidade, por sua vez, implica a ideia de *alternância* através da sucessividade de momentos significantes finitos e o vazio textual criado pela descontinuação desse signo na passagem para o próximo significante. Lida-se desse modo, novamente com parâmetros colocados por Iser analisadas no capítulo 01. A ideia de *repetição*, por sua vez, permite entender que a alternância cria padrões identificáveis.

Essa concepção de ritmo é abrangente o suficiente para abarcar aquilo que Segismundo Spina na obra *Na madrugada das formas poéticas*, aponta como os fenômenos rítmicos embrionários da poesia em uma recorrência de padrões sobre o uso musical da língua, que assim sintetiza:

Os fenômenos formais que presidem ao nascimento e ao desenvolvimento inicial da poesia e foram em todos os tempos recursos e expedientes da elaboração poética são os que seguem: *repetição, refrão, paralelismo, aliteração, rima, anacruse*³⁴².

Os diversos exemplos mostrados por Spina para ilustrar essa colocação esclarecem uma importante questão: as características encontradas desenvolvem-se a partir do mesmo ponto, a ideia da *repetição*, como “o elemento embrionário, fundamental, do canto

³⁴¹ CALVO, Agustín García. *Tratado de rítmica y prosódia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006, p.95. *Descontinuidade*: ou ruptura da continuidade na sucessão (...); isso implica em *Alternância*: entre tramos ou momentos diferentes na sucessão (...) no caso mais simples alternância ao menos entre dois tipos de acontecimentos o de interrupção e o de interrompido, os feitos e os cortes nos feitos; por conseguinte *Retorno*: de algo reconhecível como ‘outra vez o mesmo’.

³⁴² SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p.43.

primitivo, bem como das artes decorativas”³⁴³. A repetição é a base da ideia de ritmo e, de certa forma, desencadeia os outros elementos enumerados com exceção, talvez, da anacruze que Spina, aliás, apesar de elencar, não desenvolve. Na verdade, pensado por esse prisma, vários fenômenos rítmicos da poesia podem ser ainda, se analisados a certa distância, considerados elaborações mais ou menos complexas da ideia de repetição. A repetição de sons torna possível a assonância, a aliteração e a rima; a repetição de versos cria o ritornelo e o paralelismo; a repetição de estrofe engendra o refrão e o estribilho; a repetição do número de versos cria os diferentes tipos de estrofe; a repetição do número de sílabas entre os versos cria a metrificação regular, entre diversas outras possibilidades. Todos esses efeitos são criados a partir da repetição de uma característica ou agrupamento qualquer, alçado à condição de significante rítmico.

O significante rítmico pode ser também denominado segundo o que Derek Attridge indica em *Poetic Rhythm: an introduction* como a *batida*: “The most fundamental feature of any rhythm that is organized as a meter is the beat, a burst of energy that is part of a repeating and structured pattern”³⁴⁴. Apesar de seu nome retirado da música, a batida será entendida então como qualquer ocorrência construída com o sentido de marcar uma unidade de agrupamento de signos que, por sua vez, se ordenam e se tornam reconhecíveis pela repetição dessa ordenação. Attridge o coloca que “metrical language is language written in such a way as to make possible the experiencing of beats”³⁴⁵. As propriedades das palavras na poesia, as batidas e as notas na música, o movimento na dança são exemplos de ocorrências que podem ser tomadas como ‘batidas’ em suas respectivas áreas.

No tocante à linguagem verbal, o reconhecimento de batidas será viabilizado tanto pelas diversas características sonoras das palavras quanto por suas potencialidades associativas. Essas características permitem diferentes formas de agrupamentos reconhecíveis, como as aliterações e assonâncias, a recorrência métrica, as conexões entre os versos etc. Toda forma de articulação da palavra se torna, então, potencialmente passível de ser elevada à condição de batida, desde que:

³⁴³ Idem, *ibidem*, p.44.

³⁴⁴ ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm*. An introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.09. A característica essencial de qualquer ritmo que é organizado como metro é a batida, uma explosão de energia que é parte de um padrão estruturado e de repetição.

³⁴⁵ Idem, *ibidem*. Linguagem métrica é a linguagem escrita de tal forma a tornar possível o experienciar da batida.

a) seja ordenada enquanto grupo reconhecível de ocorrência e, portanto;
 b) assuma um mínimo de regularidade, que permita o reconhecimento do grupo. O reconhecimento de uma repetição implica no pertencimento da batida a uma série padronizada ou um padrão serial. Assim, pode-se dizer que um esquema rítmico qualquer se ordena a partir da seguinte sequência mínima: ocorrência, interrupção, repetição.

Aquilo que Attridge chamou de *batida* funciona como o elemento criador do que Tinianov denominou de *unidades* formadas pelos agrupamentos. Se as propriedades da língua podem criar a ideia de *unidades*, isso se dá através da relação entre a identificação de grupos e “uma antecipação dinâmica de um grupo seguinte e análogo (não idêntico, mas precisamente análogo)”³⁴⁶. Essa citação traz consigo duas ideias importantes. A primeira é a ideia de antecipação, sobre a qual se tratará em seguida. A segunda, entre parênteses, é a de que os grupos formados por unidades rítmicas reconhecíveis não são idênticos, não correspondem a uma única batida reconhecível. Nesse sentido, Attridge chama a atenção para o que nomeia de *contrabatida* como elemento tão presente no ritmo quanto a ideia de batida.

An offbeat is a kind of beat, but it is clearly distinguishable from a full beat by being less powerful, and by being rhythmically linked to a full beat before or after it. The alternation of beats and offbeats gives rise to a much stronger rhythm than a simple series of beats.³⁴⁷

Ou seja, Attridge concorda com Tinianov que um ritmo reconhecível pode ser composto por subdivisões que elaboram internamente seu encadeamento necessariamente repetitivo. Na música, por exemplo, um fraseado pode ser composto por um número variado de compassos, que por sua vez poderão utilizar subdivisões das notas e das batidas dentro de um mesmo compasso (semibreve, mínima, semínima, colcheias, semicolcheias, fusas e semifusas). No poema, uma unidade maior como o verso pode conter unidades menores como rimas, rimas internas, hemistíquios, assonâncias e aliterações. Em ambos os casos, a

³⁴⁶ TINIANOV, 1975a, p.35.

³⁴⁷ ATTRIDGE, Derek. op. cit., p.09. Uma contrabatida é um tipo de batida, mas é claramente distinguível de uma batida regular por ser menos poderosa, e sendo ritmicamente associada com uma batida anterior ou posterior a ela. A alternância entre batidas e contrabatidas dá base para um ritmo muito mais forte do que uma simples série de batidas.

unidade maior (o verso ou o compasso) é enriquecida e elaborada pela marcação de subsequências reconhecíveis dentro de uma sequência maior. Essa é uma característica marcadamente ligada ao âmbito da criação artística, já que um ritmo funcional como aqueles ligados ao trabalho precisará se ordenar a partir de sequências mais simples.

A ideia de antecipação dinâmica exposta por Tinianov, indica a movimentação a que o reconhecimento da unidade rítmica leva na leitura de um ritmo. Para Attridge, a leitura de uma sequência rítmica “achieve a varied onward momentum by setting up expectations that are fulfilled, disappointed, or deferred”³⁴⁸. Ou seja, a leitura rítmica movimenta as expectativas do leitor através de uma movimentação que, ao mesmo tempo em que impõe sua continuidade, se coordena em relação às unidades anteriores. Segundo Tinianov, é através dessas duas características que o metro, por exemplo, se agrupa. Dizendo que o mecanismo deste surge:

- 1) da antecipação dinâmica da sucessão métrica e,
- 2) da resolução métrica dinâmica-simultânea, que unifica as unidades métricas em grupos superiores ou inteiros métricos. A primeira constituirá, evidentemente um elemento de propulsão progressiva, enquanto a segunda agirá num sentido regressivo.³⁴⁹

A unidade métrica se estabelece enquanto tal a partir de sua recorrência, do reconhecimento da repetição de um padrão. Progressivamente, a leitura e consciência do metro estabelece a base a partir da qual a próxima unidade será esperada. Regressivamente, a resolução do padrão métrico se dará pela confirmação da repetição identitária em relação à unidade anterior e, sucessivamente, estabelecendo a razão em torno da qual as próximas unidades se ordenam. Esse mesmo funcionamento pode ser atribuído aos outros agrupamentos de unidade em verso. Dentro de um verso metrificado, por exemplo, a alternância das sílabas fracas e fortes também pode criar unidades reconhecíveis, que funcionam como as batidas e contrabatidas em um compasso e são reconhecidas umas em relação às outras, no mesmo movimento de progressão e regressão.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, p.01. Realiza um movimento progressivo variado pela configuração de expectativas que são realizadas, frustradas ou deferidas.

³⁴⁹ Idem, 1975b, p.35.

Da mesma forma, a rima é outra das formas que Tinianov entende obedecer ao mesmo movimento de leitura que o metro “um momento progressivo (primeiro elemento rimado) e um momento regressivo (segundo elemento rimado)”³⁵⁰ que se configuram como um esquema reconhecível. A rima é também determinada, como resultante de uma antecipação dinâmico-progressiva e de uma solução dinâmico-regressiva, não enquanto reincidência da totalidade de um grupo reconhecível em razão do outro (como é o metro), mas como unidade criada entre características internas de cada verso. Tome-se, por exemplo, a estrofe seguinte, lida aqui exclusivamente em função dos agrupamentos de unidades possíveis:

Falas de amor, e eu ouço tudo e calo
 O amor na Humanidade é uma mentira.
 É. E é por isto que na minha lira
 De amores fúteis poucas vezes falo.³⁵¹

A estrofe inicial do soneto *Idealismo*, de Augusto dos Anjos cria seu esquema rítmico a partir de ao menos quatro formas diferentes de repetição de unidades reconhecíveis: a) quantidade de sílabas declamatórias em cada verso, formando quatro decassílabos; b) a interpolação de rimas, através do esquema ABBA cria identificação unitária entre os dois versos das extremidades [*alo*] da estrofe e os dois intermediários [*ira*]; c) a alternância entre as sílabas poéticas fracas e fortes dentro do decassílabo, formando três versos sáficos (primeiro terceiro e quarto versos) e um heroico (segundo verso), sendo o heroico à guisa de contrabatida dentro de um mesmo esquema métrico e; d) a repetição e flexão de palavras [amor – amores, falo – falas]. A aliteração do [*m*], mais esquemática principalmente no segundo verso, também poderia constar como ponto de recorrência, mas mesmo considerando-se apenas as elaborações rítmicas ligadas à estrofe toda, a marcação das unidades rítmicas pode ser representada como se segue.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Fa/las/	de	a/mor/	/	e eu/	ou/ço/	tu/do e/	calo		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
O a/mor/	na Hu/ma/ni/da/	de é u/ma/	men/ti/ra.						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

³⁵⁰ Idem, 1975a, p.41.

³⁵¹ ANJOS, Augusto de. Eu e outras poesias. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.41.

É./ E é/ por/ **is**/to/ que/ na/ **mi**/nha/ **li**/ra
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 De a/mo/res/ **fú**/teis/ pou/cas/ **ve**/zes/ fa/lo.

Apesar de provavelmente serem mais facilmente visualizáveis em um esquema métrico definido, Tinianov considera que uma antecipação frustrada deve ainda ser considerada como um momento dinamizante, no caso de uma mudança ou inexistência de padrão métrico. Nesse caso, segundo ele:

O metro se conserva como impulso métrico: como consequência toda irresolução dá lugar a um novo agrupamento métrico ou como co-subordinação das unidades (que se processa no sentido progressivo), ou como subordinação (regressivamente).³⁵²

Essa é a dinâmica que, segundo Tinianov, define o *verso livre*: “o metro como sistema é substituído pelo metro como princípio dinâmico”³⁵³. Ou seja, mesmo com a ausência de repetição de unidades métricas, que criam identificações mais prontamente distinguíveis, o encerramento do verso em em si, em relação à pausa na declamação e ao espaço na escrita, possibilita reconhecê-lo como *um todo*. Em outras palavras, o isolamento do verso faz com que ele se torne, independentemente de sua extensão, uma unidade a ser considerada ritmicamente. No entanto, unidades internas de um verso, assim como as estabelecidas entre versos, também podem ser agrupadas e relacionadas ritmicamente na leitura. Na penúltima estrofe do poema *A flor e a náusea*, do livro *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade, encontram-se os versos, também considerados aqui, como exemplo bastante simplificado, analisado unicamente em relação à percepção de unidades rítmicas:

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.³⁵⁴

³⁵² TINIANOV, 1975a, p.36.

³⁵³ Idem, 1975a, p.36.

³⁵⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.28.

Aqui se pode notar como o metro direciona o reconhecimento da movimentação rítmica. A ausência de regularidades em quase toda a extensão do poema torna incerta a mesma ideia nesse excerto, mesmo que os versos nesse caso não difiram muito em extensão. Os encontros vocálicos, intra e intervocabulares permitem ao menos duas leituras para cada verso dessa estrofe: o primeiro verso pode ser lido como heptassílabo em sua separação gramatical de sílabas em [su/a / cor] ou hexassílabo se realizada a sinérese [sua/ cor]; o segundo verso pode ser lido como octossílabo (separação gramatical), heptassílabo (na realização da sinérese, viável em suas/ pé ou de sinalefa em se a/brem) ou como hexassílabo se sinérse e sinalefa forem realizadas; da mesma maneira o terceiro verso pode ser lido como octossílabo ou heptassílabo [não/ es/tá ou não es/tá]. Nesse sentido, é possível mesmo ler os três primeiros versos como redondilhas maiores, ainda que através de uma escolha declamatória ligeiramente forçada. O quarto verso, por sua vez, pode ser lido como alexandrino, hendecassílabo ou decassílabo através das mesmas escolhas. Mas, como se pode notar, não havendo regularidade no movimento regressivo que direcione a progressão da leitura dos próximos versos, a organização de uma unidade métrica também não ocorre.

Ainda assim, a leitura dessa estrofe em particular é claramente marcada pela recorrência de sonoridades. Nesse caso em particular, pode-se notar nos três primeiros versos uma reincidência em sua disposição geral, pela repetição de um pronome demonstrativo na terceira pessoa (*sua*, *suas*, *seu*) iniciando o verso e o uso do advérbio *não*, próximo à metade de cada verso. Esses momentos marcam unidades rítmicas sonoras e acentuais entre os versos, unidades que por sua vez se mantêm no quarto verso, ao menos em relação ao acento forte na primeira e segunda sílaba. No segundo verso o acento forte pode em princípio ocorrer na terceira sílaba, mas a recorrência sonora entre os versos é presente o bastante para direcionar regressivamente a leitura da parte inicial do segundo verso que, mantendo a sinérese em /suas/ em vez de su/as, estabiliza o enfraquecimento na emissão da primeira sílaba e a leitura da segunda sílaba como a sílaba forte em cada verso ([Sua/ cor], [suas/ pé/ta/las], [seu/ no/me], [é/ fe/ia]).

A leitura do ritmo se torna assim um direcionador que ordena a recepção de um poema e se torna parte do mecanismo que afasta, mesmo em relação aos versos livres, a língua de sua forma mais direta, a ordenação em prosa. Isso, no entanto, não se deve somente ao fato de

uma construção verbal conter os atributos rítmicos de acentuação, metro, rima ou imagéticos, todos igualmente possíveis na prosa, mas da relação entre criação de sentido verbal através desses atributos. Para pensar sobre essa ideia Tinianov inquire sobre o efeito que a transcrição de versos livres em prosa possa causar, tanto nos casos em que as divisões dos versos não coincidam com as divisões sintáticas, o enjambement, quanto nos casos em que a divisão entre versos seja coincidente com quebras sintáticas. Diz Tinianov que:

a unidade poética não é coberta pela unidade sintático-semântica, por causa da grafia do verso; se as divisões não forem mais evidenciadas, e não forem mais ligadas pelo meio das rimas, desaparecerão na grafia prosaica. Deste modo, destruiremos a *unidade da série poética*; junto com ela será destruído também um outro elemento indicativo e, precisamente, aqueles liames estreitos graças aos quais a unidade poética mantém unidas em si mesmas as palavras; será destruída a *compacidade* da série poética³⁵⁵. (grifo da tese)

Uma observação: o termo *grafia* se tornou uma escolha confusa de tradução com o passar do tempo, provavelmente referindo-se à ideia de *escritura* ou *escrita*. Já o conceito de *compacidade*, retirado inicialmente da geologia e utilizado também na engenharia, indica a capacidade de compactação de certo material ao espaço limitado a que preenche. O uso específico da palavra não é explicitado ou desenvolvido por Tinianov, mas parece indicar, a partir de seu uso, a característica da composição do discurso se realizar através dos limites formais do poema. Os elementos semânticos e sintáticos de estabelecimento linguístico, que impelem a construção de um discurso, o fazem através da molda rítmica e musical do poema sem que isso indique o verso como uma questão de adequar um discurso preexistente a um ritmo escolhido ou aproximado a ele. A construção do discurso poético se dá através de um jogo em que os limites rítmicos e a criação do discurso se retroalimentam e limitam um ao outro.

³⁵⁵ TINIANOV, 1975a, p.47.

O terceiro elemento rítmico colocado pelo formalista aparece como resultante da interação entre essas duas características. A unidade e a compacidade da série poética “abrem caminho a um terceiro indício distintivo, que é a *dinamização do material do discurso*”³⁵⁶. A dinamização pode ser entendida como a movimentação, criada na leitura, dos seus constituintes em função de suas categorias de delimitação textual. Nos versos regulares essa dinamização se torna um elemento da série como a cesura ou metro. É a *palavra* que é dinamizada, por se tornar simultaneamente objeto de diferentes categorias textuais (palavra discursiva, palavra métrica, palavra rímica etc.). Já no verso livre, a dinamização é variável como uma série precedente em relação à sucessiva, sem que isso implique em um rompimento com um todo rítmico, assim como uma mudança de compasso em uma música não implica em uma interrupção, mas no reconhecimento de uma progressão. Nesse sentido Tinianov diz que o verso livre dinamiza *grupos*, pelas mesmas razões do regular, exceto o metro (mesmo quando esse consta de uma só palavra).

Assim, enquanto a unidade e a compacidade da série poética impõem uma nova ordem às articulações e às ligações sintático-semânticas (ou, no caso em que a série poética coincida com a unidade gramatical, aprofundem, sublinhem os momentos das ligações e das articulações sintático-semânticas), a dinamização do material do discurso leva a uma separação nítida entre a palavra poética e a palavra prosaica. O sistema de interação entre as tendências da série poética e as tendências da unidade gramatical, da estrofe poética e do complexo gramatical, da palavra discursiva e da palavra métrica, assume um papel decisivo. A palavra torna-se um compromisso, *uma resultante das duas séries*; e assim também a proposição.³⁵⁷ (grifo no original)

Tinianov define o verso a partir da subordinação de um princípio por outro, o elemento semântico subordinado ao momento do ritmo e através desse traço definidor o distanciará da prosa, que entende ser, por sua vez, caracterizada pela “*simultaneidade de seus grupos*” (ou

³⁵⁶ Idem, 1975a.

³⁵⁷ Idem, ibidem, p.48.

mais precisamente a tendência à simultaneidade)³⁵⁸. O discurso não cria identificação entre unidades sonoras internas, é simultâneo porque o jogo rítmico não se impõe como subordinador do discurso, não ocasiona o movimento regressivo que confirma ou redefine padrões que criam a identidade entre grupos.

Por isso, diz que colocando-se em prosa um verso livre, quer suas terminações coincidam ou não com a série sintática, destrói-se a ideia de unidade poética, reunificando (no caso de não coincidência), mantendo ou reforçando (nos casos de coincidência) os liames sintático-semânticos, já que a ideia de compacidade e de unidade pela quebra desaparecerão, impedindo a dinamização rítmica do discurso. Logo, as unidades poéticas externas e internas do verso são desfeitas e o texto passa a ser considerado enquanto discurso, ou seja, deixa de ocorrer o que Tinianov chamou de dinamização entre discurso e os recursos rítmicos, mesmo que estes últimos possam ocorrer no texto. Segundo suas considerações, não é a existência ou não de ritmo o que caracteriza o verso ou a prosa, mas fato de que a construção verbal será subordinada a princípios rítmicos que a tornará verso, não o fato de conter ritmo. No verso o princípio do ritmo subordina o princípio da associação simultânea dos elementos do discurso e na prosa se dá o contrário o princípio da associação simultânea dos elementos do discurso subordina a ocorrência de marcações rítmicas, por isso, diz Tinianov, a ideia de ritmo indica “fenômenos diferentes”³⁵⁹ no verso e na prosa.

Na prosa o ritmo se assimila ao princípio construtivo da mesma – que leva a fazer prevalecer nela a destinação semântica do discurso – e este ritmo pode ter uma função comunicativa, seja positiva (sublinhando e reforçando as unidades sintático-semânticas) ou negativa (como elemento de dispersão e atraso). Por isso a ‘ritmicidade’ excessiva da prosa, nas diferentes épocas e literaturas, foi sempre objeto de dura crítica: não se tornando ritmo a ‘ritmicidade’ trazia simplesmente fastio.³⁶⁰

Essa diferenciação propicia duas outras questões ligadas ao

³⁵⁸ Idem, 1975a, p.49.

³⁵⁹ Idem, 1975a, p.51.

³⁶⁰ Idem, 1975a.

objetivo deste capítulo: em que medida verso e prosa podem, sem se descaracterizar, participar dos mesmos processos e; como a ideia de ritmo se dá na organização dos tipos textuais aqui aproximados, isso é, em relação à visualidade e ao fluxo entre o verbal e o visual. A segunda questão é mais evidente: o trânsito entre os diferentes tipos de significantes é parte de sua existência como signo, já que, como visto a partir de Merleau-Ponty, todo gesto é comparável a qualquer outro como extensão da relação entre ser e significação. Confirmam essa ideia tanto as próprias definições de ritmo aqui tratadas quanto a origem intersemiótica das particularidades visuais da poesia unicamente verbal (sua relação com a música e a dança). Nesse sentido não se pode pensar as relações entre visualidade e verbalidade em termos dicotomicamente excludentes. O fato de cada tipo de significação (imagem, palavra, gesto) ter particularidades que o definem é diferente de sua relacionabilidade potencial.

Se os parâmetros da estética da recepção ajudam a pensar a compreensão de um objeto intencional a partir de seus vazios textuais, a ideia de ritmo ajuda a compreender a diferença entre como a leitura realizada a partir desses vazios se dá em um meio textual como a narrativa, em que esses vazios serão todos internos, e como se dá em gêneros textuais organizados em torno de ideias como justaposição e estaticidade, ou seja, em meios em que os vazios textuais, além de intratextuais, são também graficamente marcados. Esse isolamento espacial, que torna visualmente aparente tanto o fragmento textual quanto o vazio textual, torna também reconhecível a formulação da ideia de batida, na poesia visual moderna e nas histórias em quadrinhos.

A aproximação ao signo em um meio textual espacial frequentemente mostra múltiplas formas de pensar o que é um fragmento. Na história em quadrinhos, pode-se entender como *batida* cada ordenação sígnica isolada, cada desenho, cada fragmento de texto verbal isolado. No caso da imagem gráfica, o painel é frequentemente o fragmento reconhecido como batida, mas há casos em que desenhos isolados dentro de uma composição podem assumir essa ideia. No caso das palavras esse isolamento pode ser verbal (com todas as questões rítmicas internas possíveis à verbalidade, como se exemplificará) ou gráfico (dentro de um recordatório ou balão). Na poesia visual, além das formas rítmicas verbais, que podem compreender versos, frases, palavras e fonemas, haverá o aspecto gráfico da batida, a imagem criada pela fragmentação espacial de cada agrupamento.

Dada essa multiplicidade, a ideia de unidades rítmicas formadas

pelo agrupamento de batidas assume em relação a esses textos uma pluralidade compatível com suas possibilidades combinatórias. Em uma história em quadrinhos, podem ser entendidas como diferentes tipos de unidade os textos verbais dentro de um painel, a relação entre desenho e texto dentro de um mesmo painel, as relações dos textos verbais entre os painéis, a relação entre as partes de um mesmo desenho, a relação dos desenhos entre os painéis e, certamente, a relação de todos os signos na página. Na poesia visual podem ser reconhecidas como unidades as mesmas formulações rítmicas da poesia não visual (ligadas à musicalidade, às repetições), as relações verbais entre fragmentos gráficos, a relação gráfica entre fragmentos verbais, a relação entre os fragmentos gráficos. Seja somente entre estratos textuais iguais ou entre os diferentes, a identificação das unidades rítmicas não se afasta das mesmas condições para sua ocorrência apontadas anteriormente: descontinuidade, alternância e retorno.

Assim como na poesia não visual, a ideia de unidades rítmicas normalmente se desenvolve em uma relação de unidades dentro e através de unidades. Consequentemente, o esquema de recepção do ritmo em um meio visual e verbo-visual estático pode ser pensado a partir dos mesmos parâmetros. No mesmo sentido, a dinâmica rítmica verbo-visual também pode ser entendida através da dinâmica de antecipação. O mecanismo progressivo-regressivo da leitura das unidades tampouco se difere da leitura habitual do ritmo. A progressão na leitura rítmica é o momento de decodificação e estabelecimento do significante deliberado, que faz com que essa progressão seja reconhecida como uma unidade criadora de expectativa. Cada nova unidade será sempre lida em relação às anteriores, em um movimento regressivo de constante repetição ou reavaliação rítmica, onde ocorrerão as reconsiderações de ordem de leitura e reavaliações imagéticas. Os grupos formados pelos fragmentos podem assumir uma disposição regular como no caso do *jet d'eau* de *La colombe poignardée et le jet d'eau*, ou de uma página de quadrinhos ordenada apenas por painéis do mesmo tamanho, mas assim como no caso do verso livre, mesmo as formas mais irregulares serão lidas através dessa dinâmica de sucessão de momento significante, vazio textual e, novamente, momento significante, estabelecendo uma cadência de leitura que frequentemente abarca à releitura como parte de seu processo de decodificação e interpretação.

Já a primeira questão, como verso e prosa podem, sem se descaracterizar, participar dos mesmos processos, pode ser respondida a

partir de algumas particularidades relativas ao *enjambement*. O encadeamento sintático entre versos pode exemplificar a ideia de reconhecimento de unidades rítmicas formadas através de outras unidades, pois dentro do jogo rítmico a relação sintático-semântica também forma parte uma unidade sênica reconhecível, o da compacidade do discurso. O encadeamento acarreta uma continuação (ligação sintática entre o fim de um verso e o início do outro) e ao mesmo tempo uma quebra (o isolamento do verso). Ou seja, é possível estabelecer uma relação que é ao mesmo tempo de separação espacial e manutenção de unidade textual. Essa separação mantém as características de unidade semântica e identidade rítmica ao mesmo tempo que mantém a unidade do fragmento isolado. Por sua própria construção histórica, a ideia dessa duplicidade (pertencer ao mesmo tempo a uma unidade rítmica e a uma ordenação sintática, e ambas se transpassarem obliquamente) é normalmente associado à poesia e, conseqüentemente ao verso. No livro *Ideia da prosa*, por exemplo, é a partir dessa característica que Giorgio Agamben estabelece a diferença entre verso e prosa:

É um fato sobre o qual nunca se refletirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*. Nem a quantidade, nem o ritmo nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa – fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático (todo o verso no qual o *enjambement* não está efetivamente presente será então um verso com *enjambement* zero) e prosa aquele discurso no qual isso não é possível.³⁶¹

A colocação de Agamben é problemática por diferentes motivos. O primeiro e mais evidente é a total desconsideração (textualmente marcada) do ritmo enquanto fator constitutivo do verso. O segundo é a oposição não explicada entre a *quantidade* e o *número de*

³⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p.30.

sílabas. Ou *número* e *quantidade* são utilizados como sinônimos, fazendo ambas referência a ‘sílabas’, tornando desnecessária a repetição de termos, ou falam de ideias diferentes e nesse caso a ideia de número fica descontinuada na frase. O terceiro é que a oposição realizada por ele se anula enquanto definição, porque, pela lógica, uma possibilidade de diferenciação na qual a condição definitiva está excluída torna indiferenciável os termos colocados em oposição. Dizer que o verso é definido por algo que pode ser apresentado apenas como potencialidade ausente (o *enjambement zero* a que alude), pode ser melhor entendido como uma característica possibilitada por um aspecto definidor do que como uma definição em si. Nesse sentido, pode-se dizer que Agamben propõe uma definição do *enjambement* e não do verso. Entretanto, essa particularidade também pode ser verificada em relação à prosa através de seu uso na história em quadrinhos. Veja-se por exemplo a tira em quadrinhos de Laerte Coutinho, a seguir.

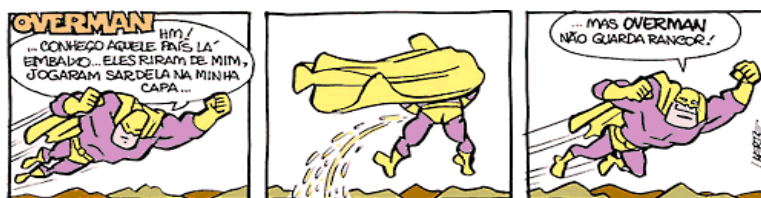


Figura 26 – Overman, tira de Laerte Coutinho

Na tirinha acima é composta por três painéis regulares, sendo que o primeiro e o terceiro possuem balões de fala. O texto gráfico mostra o personagem *Overman* voando, urinando enquanto voa e novamente voando. O texto verbal é composto por uma interjeição e uma frase, em que algumas orações estão separadas por reticências “hm! ... conheço aquele país lá embaixo... eles riram de mim,... jogaram sardela na minha capa...mas Overman não guarda rancor!”. O texto está separado graficamente, dividido entre o primeiro e o terceiro painel. Nesse último está apenas a última parte da frase, uma oração adversativa que cria o efeito de humor da tira. A separação do texto verbal entre os painéis é utilizada para atribuir os dois sentidos de leitura da frase. O texto verbal isoladamente cria o sentido de não guardar rancor como sinônimo de não se importar com as críticas. Em relação ao texto gráfico, o sentido de *não guardar* expressa o ato de não deixar de expressar uma retaliação acerca das críticas recebidas.

Recurso bastante comum nas histórias em quadrinhos, o corte de uma sequência sintática pode se dar pela limitação espacial, pela necessidade de interação entre texto verbal e desenho para manutenção da coesão textual, ou para a criação de sentido criado através da suspensão do texto para modificação de sentido em relação às sequências imagéticas ou verbais posteriores. A ocorrência acima é relativa aos dois últimos. Como tipo textual, a fala de Overman se funda totalmente no ritmo da prosa. O texto verbal de uma história em quadrinhos pode englobar a métrica, como será visto mais adiante, mas nesse exemplo específico a separação gráfica do texto verbal não muda a formulação rítmica da frase. A quebra verbal entre os painéis, mesmo visual, mantém a compacidade da prosa, isto é, não se torna verso por causa de sua separação. Mesmo assim, a ligação sintática através dos fragmentos verbais separados espacialmente originam um *enjambement* em um texto em prosa, inclusive com fins estéticos. O que essa ocorrência evidencia é um importante *particularidade formal em comum entre poesia visual e histórias em quadrinhos*: a espacialização gráfica estática permite o estabelecimento de um terreno comum à prosa e ao verso sem afetar as características rítmicas que os distinguem. Tanto verso quanto prosa podem se construir em proposições rítmicas espaciais sem que isso invalide o ritmo interno ao verbal que os define enquanto prosa ou verso. Colocadas essas particularidades, pode-se passar para as relações entre os dois gêneros textuais que demonstrem suas aproximações e evidenciem características do ritmo verbo-visual, começando por uma diferenciação entre as formas.

3.3 – Diferenciações

As diferenças mais facilmente observáveis entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos são relativas à forma de organização de sentido a partir do uso das classes imagéticas utilizadas na constituição de cada uma. Mas os meios de estabelecimento de sentido através do uso da imagem e da palavra são um ponto impreciso de distinção, já que só podem ser pensados a partir de uma concepção de predominância em seu uso. Majoritariamente, a poesia visual moderna se utiliza somente da palavra para congrega tanto os sentidos verbais quanto os gráficos, ou seja, da possibilidade de o significante poder ser ao mesmo tempo verbal e visual. Por sua vez, a história em quadrinhos pode se utilizar, além de qualquer grau de representação imagética para a construção de significado, e do uso do texto unicamente verbal,

também das mesmas possibilidades de usos verbo-visuais de um mesmo significante.

No entanto, o pensamento quantitativo revela mais a tendência a que essas formas textuais se voltam do que uma fronteira definitiva. O uso visual da palavra nas histórias em quadrinhos é tão parte de seu repertório de possibilidades formais quanto o uso de grafismos na poesia visual moderna. Pode-se, por outro lado, indicar um limite sobre essa relação. Se o estabelecimento de sentido na história em quadrinhos pode se dar através da imagem, da palavra e de qualquer grau de interação entre os dois, a poesia visual por sua vez não pode prescindir da palavra. O Poema Processo, movimento brasileiro de poesia visual posterior à Poesia Concreta, por exemplo, propôs experimentos que englobavam várias características da história em quadrinhos e das artes gráficas, mas sua relação com a palavra se torna por vezes inexistente. Mesmo em seus textos teóricos, poema e palavra são explicitamente colocados como desagregados e assim, consequentemente, grande parte de suas produções prescinde do signo verbal. Por outro lado, outros experimentos abarcaram um espectro de relações entre palavra e imagem tão diferenciados entre si que suas classificações dificilmente poderiam ser colocadas sob a mesma égide sem se considerar a visão bastante ampla de poema, dissociada da ideia do gênero textual de mesmo nome, compartilhada pelo grupo. Essa concepção de poema sem palavra do poema processo, acaba, na prática, por tornar indistintos em certos momentos o poema visual e a arte gráfica em geral, como pode ser visto a seguir.



Figura 27 – sem título, de Anchieta Fernandes.

A obra acima, de Anchieta Fernandes, é uma composição gráfica aparentemente realizada através da técnica de colagem. Ainda que as palavras apareçam em quantidade considerável, não possuem a mínima indicação de estabelecimento de sentido verbal, nem em nível mínimo, como fonema ou mesmo letra, constituindo significado somente enquanto imagem. Por isso, sua leitura é a da imagem única, como em uma pintura. O que não ocorre nesse caso é a oscilação da leitura entre os fragmentos, seja entre os de mesmo tipo sóico, seja entre os vieses verbais e gráfico. Logo, não há reconhecimento de unidades formadas por batidas. Ou seja, a leitura não ocorre através do ritmo, mas como um único bloco significativo. Em outros experimentos, bem mais numerosos no âmbito do poema processo, a indistinção será entre a poesia visual e a história em quadrinhos.

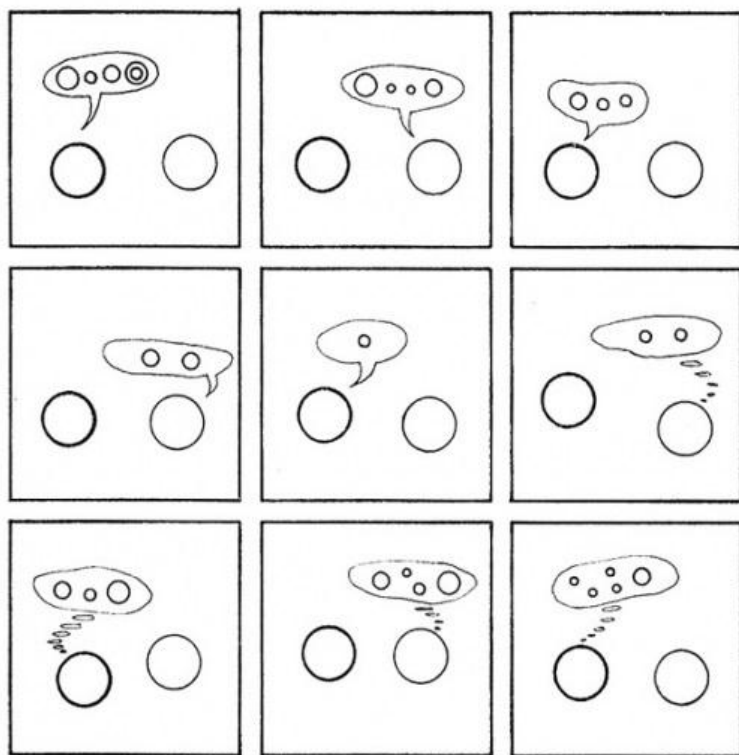


Figura 28 – Poema processo, parte da obra *12 X 9*, de Álvaro de Sá.

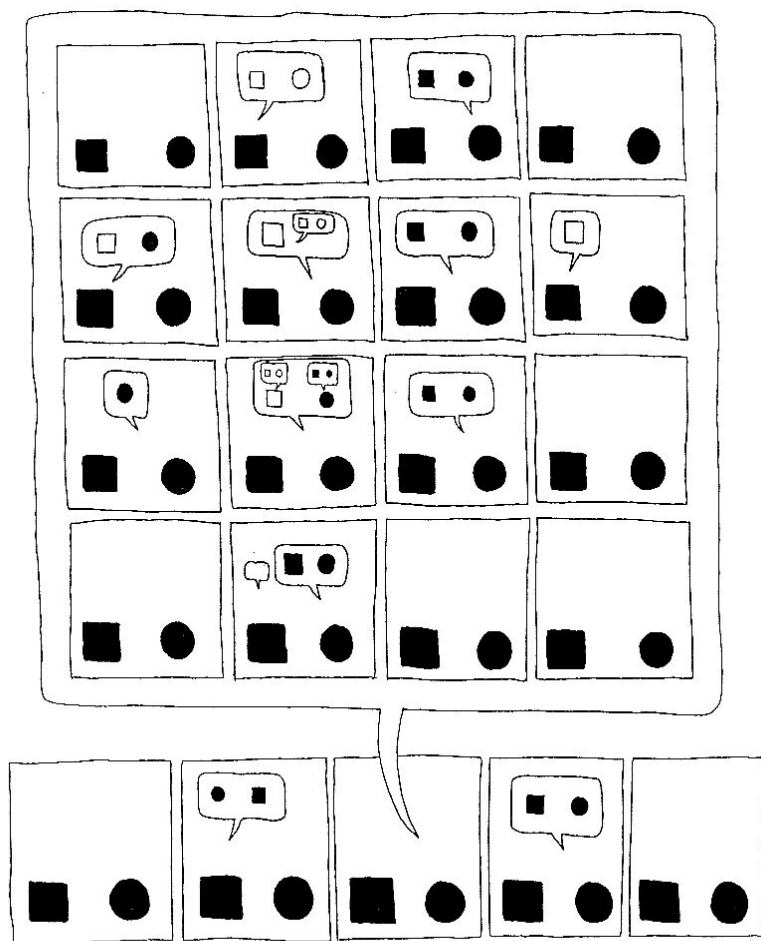


Figura 29 – Cidre et Schnaps, de Ibn al Rabin. Coletânea Abstract Comics.

As figuras 28 e 29 são respectivamente parte da obra *12x9* de Álvaro de Sá, poeta do Poema Processo, de 1967 e uma página da coletânea *Abstract Comics* de 2009, do quadrinista suíço Ibn al Rabin, mas poderiam facilmente ser parte de uma mesma obra, não apenas por sua semelhança visual mas também temática, ambas realizadas

totalmente a partir dos parâmetros da história em quadrinhos. Painéis justapostos contendo figuras geométricas simples que funcionam como personagens e balões de fala e pensamento (que indicam respectivamente conversação e reflexão), possibilitam ler ambos os textos como discussões entre dois personagens. No primeiro caso, o fim da conversação dá lugar a considerações somente pensadas e não expostas pelos personagens. No segundo, todo o primeiro momento de conversa é retratado como uma rememoração de uma conversa anterior utilizada como forma de encerrar uma discussão sobre ideias ou concepções contrárias, o que pode ser inferido pela oposição das formas geométricas mostradas no segundo e quarto balão de fala da tira final, que representa o momento presente. A ‘fala’ do personagem quadrado coloca a sequência ‘círculo e quadrado’ e a última do personagem círculo coloca a sequência ‘quadrado e círculo’, ou seja um posicionamento oposto é colocado em discussão.

Ironicamente é o texto que se assume enquanto história em quadrinhos que se utiliza da palavra para especificar o estabelecimento de seu sentido, através da expressão “N'ergotons plus, je vous prie” (Não tergiversar mais, por favor), após o fim da sequência gráfica. Não existe diferenciação possível entre os dois textos enquanto gênero e, se deslocado de seu ambiente de recepção e autodenominação, dificilmente a obra 12x9 como um todo deixaria de ser considerada somente como uma história em quadrinhos. Da mesma forma o uso unicamente gráfico da expressão verbal, que também ocorre em várias produções do poema processo, também não podem ser diferenciados de artes gráficas em geral como colagens, fotomontagens ou ilustrações, o que ajuda a precisar o seguinte limite: Só é possível que um texto verbo-visual seja denominado como poesia visual se seu sentido for definido também em relação ao uso do signo verbal enquanto tal. Esse limite não altera o amplo leque de possibilidades de organização da poesia visual moderna, incluindo-se aí os casos em que essa participação é percentualmente menor ou o trânsito com a história em quadrinhos.

Essa diferenciação leva a outra distinção factível, mais ligada às definições feitas anteriormente. A principal diferença entre a poesia visual moderna e a história em quadrinhos é relativa a como se estabelece o sentido da leitura em sua unidade comum, a página. Foi colocado anteriormente que tanto a história em quadrinhos quanto a poesia visual moderna compartilham a concepção da página como espaço mais significativo de organização de suas particularidades formais, no entanto, o fazem de forma distinta. Essa diferença se dá por

duas de suas características formais, a organização de seus momentos significantes mais elaborados (painel na HQ e fragmento verbo visual na poesia visual) na página e suas respectivas leituras.

Na história em quadrinhos a sarjeta entre cada um dos painéis cria uma separação graficamente marcada entre os momentos significantes na página, dando a cada painel uma aparência de totalidade. Um painel com desenho, texto ou ambos, quer represente a construção de um ambiente perceptível e imageticamente encerrado, quer seja formado por grafismos abstratos, possuirá uma forte tendência a ser lido como um momento textual completo. A significação de cada painel manterá certo grau, se não de isolamento, ao menos de completude em relação aos outros painéis da mesma página. Nesse sentido a nomenclatura dada ao gênero é sintomática dessa ideia, a história contada é formada por *pequenos quadros*, cada um podendo ser considerado um todo completo.

Em comparação, pode-se notar na poesia visual uma maior permeabilidade entre seus agrupamentos significantes. A isolabilidade é menos acentuada em comparação com os desenhos ou os painéis demarcados, porque suas duas flexões, a verbal e a visual se colocam, predominantemente, a partir de um mesmo significante. Verbalmente, a ideia de unidade na poesia visual moderna, além de abarcar a ideia de unidade rítmica, tenderá a buscar configurações de unidade através das possibilidades de concatenação sintática das palavras. Essa possibilidade implica em considerar o discurso verbal também como uma forma de unidade, assim como na poesia versificada. A mesma permeabilidade será encontrada na consideração imagética, que tenderá para a configuração de uma unidade visual da página a partir da congregação de seus fragmentos. Assim, a ideia de unidade na página se torna, na poesia visual moderna bem mais facilmente identificável, tendendo à visão de suas partes constituintes como um todo, e ao mesmo tempo mantendo suas individuações, como visto nos exemplos analisados no capítulo 02.

A segunda e mais importante diferença é relativa à leitura da unidade na página. Essas diferenças são relativas à forma como os blocos textuais são lidos em cada uma das variedades textuais e são consequência da ordenação colocada acima. Na história em quadrinhos a leitura entre os painéis se dará, para colocar um termo que abarque relações narrativas e unicamente rítmicas, através da *transição* entre momentos de significação. Um momento significativo é lido e o próximo é tomado como continuação ou modificação deste, daí a grande

incidência da palavra *sequência* para se pensar e definir a história em quadrinhos. Como visto no capítulo 01, cada painel, no momento de sua leitura, é alçado à condição de tema, assim a passagem de um painel para outro cria a ideia de uma continua transformação do significante. Assim, sua leitura na unidade da página se funda pela *progressão* entre os quadros, pelo *fluxo* através dos painéis.

Na poesia visual, pelo contrário, a ordem de leitura entre os fragmentos escapa à ideia de progressão. Apesar de se poder inferir algumas de suas ordens de encadeamento através das proeminências visuais, ou de posicionamentos voltados à ordem ocidental de leitura, a aproximação ao texto da poesia visual moderna pode ser dirigida de diversas maneiras. A página de HQ não necessariamente segue a ordem de leitura ocidental para o delineamento da leitura, mas mesmo quando se inicia por outra parte que não a usual, a tematização do painel cria a noção de progressão. Já na poesia visual, como o mesmo fragmento é quase sempre um significante duplo, é a ideia de *oscilação* que poderá mais facilmente traduzir o movimento de leitura na página. A passagem de um fragmento lido para outro provoca tanto reavaliações quanto encadeamentos de novos fragmentos. Esse movimento de perscrutação da página também inclina a leitura para a identificação de uma mesma figura formada por seu viés visual, o que talvez indique a grande quantidade de cenas e formas elaboradas pelas obras analisadas no capítulo 02.

Essas diferenciações indicam características importantes relativa à organização textual da história em quadrinho e a poesia visual moderna. Elas, no entanto, se baseiam em considerações mais voltadas às tendências mais gerais de cada meio textual, do que em uma possível ideia de conclusão categórica. Isso porque o entremeio dessa relação abarca um largo volume de gradações, o que possibilita pensar as configurações que podem ser consideradas hibridizações entre as duas formas textuais.

3.4 – Hibridizações

A possibilidade de hibridização entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos será analisada aqui a partir de experimentos surgidos nos dois extremos dessa relação. Serão considerados os experimentos da poesia visual que se utilizaram de parâmetros e estratégias da história em quadrinhos, assim como histórias em quadrinhos que utilizaram elementos da poesia visual, e da poesia como

um todo. Especialmente no tocante à poesia visual que se utiliza de processos da HQ, é relativamente impossível diferenciar as duas formas, já que qualquer dos poemas visuais aqui analisados pode facilmente ser considerado como história em quadrinhos. Assim, a separação entre essas duas formas de hibridização parte mais do princípio de em que meio textual cada obra foi concebida do que pelos processos formais que as organizam.

3.4.1 – História em quadrinhos na poesia visual

Desde a Poesia Concreta, uma aproximação entre a história em quadrinhos e a poesia visual foi aludida, conexão mantida no poema processo e em manifestações posteriores da poesia visual. A relação dos quadrinhos com a Poesia Concreta, no entanto, se deu mais através da relação do discurso concretista sobre a proximidade de seus experimentos com os meios da chamada mídia de massas do que como contato entre formas. Um exemplo de conexão ligada à forma, ainda dentro do escopo da Poesia Concreta foi, no entanto, realizado pelo poeta Pedro Xisto, em um poema visual sem título, de seu livro *Caminho*, reproduzido por Philadelpho Menezes em *Roteiro de Leitura: Poesia visual e concreta*. Esse poema visual é composto por dois painéis longitudinais justapostos de mesmo tamanho, contendo, cada um, duas palavras de relação anagramática (as mesmas letras rearranjadas podem formar as duas palavras de cada painel), uma perto de sua base e outra perto de seu topo.

No primeiro painel estão a palavra *astro* no topo do quadro e *ostra* na sua base, no segundo estão a palavra inglesa *star* no topo do quadro e *rats* em sua base. A contraposição verbal indica dois pontos de referência, o céu (*astro* e *star*) e o terreno (*ostra* e *rats*) que, no entanto, mantém alguma forma de relacionamento através da proximidade criada pela parecência de sonoridades e formas veiculada pelo anagrama. A diferença que ocorre entre os quadros é que em português ocorre um distanciamento maior entre as referências contrapostas do que a criada em inglês, já que a distância posta é entre céu e fundo do mar. Nesse caso o segundo painel, visto através da lógica da leitura da HQ representaria um movimento de diminuição ainda que mínima desse distanciamento, já que, nessa transição, é contraposta ao céu uma criatura da superfície da terra.

No entanto, a relação algo frágil dessa leitura pode indicar que o foco maior é dado à distância vertical entre céu e terra, muito mais do

que ao mecanismo das histórias em quadrinhos, de se ler o painel justaposto como uma modificação do anterior. Ou seja, pode-se entender esse experimento mais como um avizinhamento da estética dos quadrinhos do que como uma aproximação de seus processos organizadores. É, na verdade, dentro das experimentações do movimento posterior de vanguarda poética, o Poema processo, que realmente serão utilizados parâmetros das mídias de massa em geral na construção de obras voltadas ao fazer poético visual. O poema processo colocará o relacionamento entre a criação poética e as formas ligadas à reprodução midiática em primeiríssimo plano dentro de seu espectro de preocupações, como pode demonstrar a primeira parte de seu mais conhecido manifesto, reproduzido a seguir.

QUANTIDADE + QUALIDADE

SÓ O CONSUMO É LÓGICA
 CONSUMO IMEDIATO COMO ANTINOBREZA
 FIM DA CIVILIZAÇÃO ARTESANAL
 (INDIVIDUALISTA)
 SÓ O REPRODUTÍVEL ATENDE, NO
 MOMENTO EXATO, AS NECESSIDADES
 DE COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO DAS MASSAS
 A MANIFESTAÇÃO SERIAL E INDUSTRIAL DA
 CIVILIZAÇÃO TÉCNICA (...) ³⁶²

Seu discurso hoje parece denotar valores diametralmente opostos aos propalados pelo grupo, ou seja conformistas em vez de críticos e parece indicar em certos momentos, como no excerto acima, um propagandismo até mesmo ingênuo dos modos de produção e consumo do sistema capitalista. São suas experimentações, no entanto, que estabelecem um verdadeiro trânsito com as criações da mídia visual em geral, como o pôster, as colagens, a fotomontagem e, claro, as histórias em quadrinhos. É na continuação do mesmo manifesto, onde se encontra a citação “história em quadrinhos e humor sem legendas”³⁶³, que reside a parte do poema processo concernente ao presente trabalho.

É a partir do poema processo que formulações da HQ começam a fazer parte da organização formal da poesia visual, através da forma como são organizados os momentos significantes na página. Surge

³⁶² DIAS-PINO, Wladimir; SÁ, Álvaro de. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p.577.

³⁶³ Idem, *ibidem*, p.578

nessas experimentações uma modificação em relação à ideia de página como unidade da poesia visual anterior, como visto acima. Essa aproximação faz com que a ideia de projeção de significação, que se espalhava pela página para formar sua ideia de unidade, não raramente dependendo de uma constante oscilação da leitura em todas as direções para tomar o todo do poema como um signo visual totalizante (caso de Mallarmé, de Carrà, dos caligramas e de Cummings), seja compreendida a partir do princípio de que um mesmo conjunto significativo encerrado em um painel é transposto através da sequência na página, transformando-se. O poema visual “Olho”, de Anchieta Fernandes, visto logo a seguir é um bom exemplo do trânsito que o poema processo estabeleceu com a história em quadrinho, agora incorporando seu funcionamento espacial/sequencial aos parâmetros da experimentação poético-visual.

O poema processo “Olho” é composto por oito painéis horizontalmente divididos em grupos de três, dois e novamente três, com cada um deles comportando um grafismo diferente. É através da leitura da disposição dos painéis na sequência ocidental da leitura (da esquerda para a direita e de cima para baixo), que o conjunto de painéis forma um todo coerente. A sucessão de painéis mostra um arranjo crescente de grafismos em cada painel, composto de linhas e um ponto cada, exceto o último painel, que além das linhas e do ponto, conta com um círculo envolvendo a composição final dos grafismos. Lido como uma HQ, a sequência de painéis mostra a movimentação e acomodação dos grafismos em um padrão coerente. O crescente aparecimento de novos traços que se estabelecem a cada quadro, se unem para formar progressivamente duas letras, um ‘L’ e um ‘H’, facilmente reconhecíveis e um ponto.

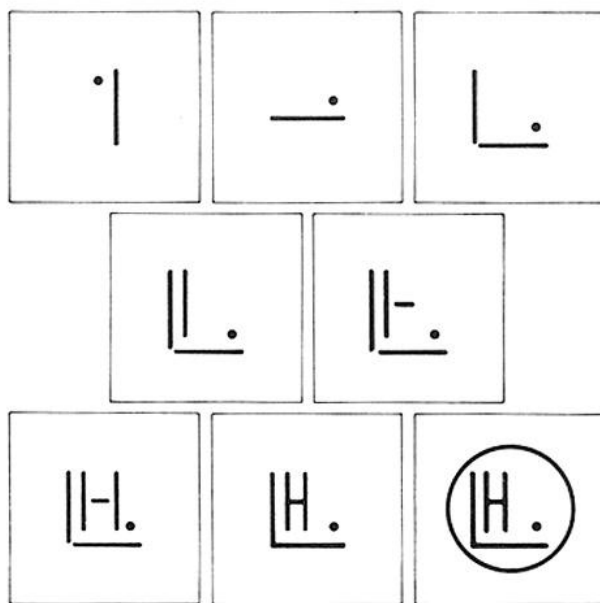


Figura 30 – Olho (primeira página), 1967, de Anchieta Fernandes.

O círculo que “surge” no último painel permite olhar a configuração de traços e ponto como a formação da palavra ‘olho’ como se vistas em profundidade tridimensional. A letra ‘O’ inicial engloba as outras por estar “mais próxima”, enquanto o ponto é visto como a letra ‘O’ final. Partindo-se desse ponto de vista, o poema se torna uma reflexão sobre o próprio olhar como pensamento e a propensão humana a complementar significações sobre vazios textuais, ponto de vista em conformidade com as colocações de Merleau-Ponty e Sartre vistas no primeiro capítulo. A palavra, o desenho e a significação aparecem desde que o olhar se construa dentro dessa postulação de transformação sígnica. É o olhar como pensamento que cria a movimentação dos traços, faz ver letras e organiza uma palavra, e possibilita a transformação dos traços em palavra, além da ideia da já apontada distinção de linearidade e continuidade em um conjunto que não as possui.

Mesmo a forma criada pela disposição dos painéis ajuda a compor a ideia de ‘olhar como construção’, já que os quadrinhos que

formam esse texto são dispostos com uma ordenação análoga a de tijolos em uma parede, a sarjeta entre os painéis de uma linha de quadrinhos aparece alinhada com a metade do painel abaixo dele. A ideia de ‘construção’ concorre para a fixação do sentido da leitura, construção que transforma grafismos estáticos em movimentação, que forma letras a partir de traços, suscitando o aparecimento do próprio conceito de olhar como pensamento organizado. A página subsequente apaga os desenhos dos quadros anteriores e mantém apenas os dois desenhos circulares do último painel, que por sua vez formam visualmente uma ilustração caricatural de um olho, como visto abaixo. Por essa lógica, os signos gráficos transformados em signos verbais significam primeiramente no nível gráfico, passando para o nível verbal e posteriormente voltam a significar somente no nível representativo sem abandonar através dessa sequência de mudanças, o objeto do texto.

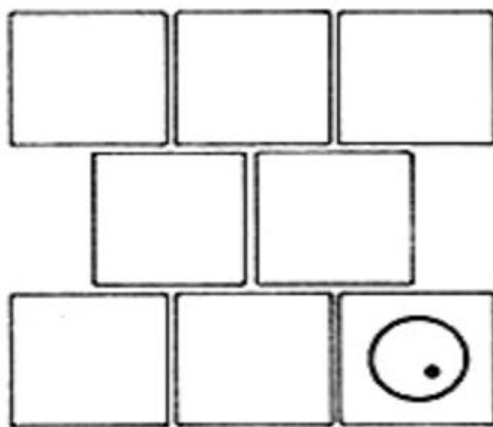


Figura 31 – Olho (segunda página), 1967, de Anchieta Fernandes.

O endereço eletrônico poemaprocesso.com, que compilou os experimentos, textos teóricos e manifestos do poema processo mostra que a relação com a história em quadrinhos é contínua e se faz presente em parte expressiva das obras criadas pelo movimento. Sintomático da importância que as HQs tiveram para os participantes do movimento do poema processo pode ser o fato de Moacyr Cirne, poeta e teórico do movimento do Poema processo ter se transformado, a partir da década de 1970, em um dos principais estudiosos e teóricos das histórias em quadrinhos no Brasil. Como movimento, o poema processo representa o

trânsito mais prolífico já estabelecido entre o campo da poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos.

No entanto, a relação com a história em quadrinhos continuou em realizações posteriores da poesia visual, ainda que sem o envolvimento coletivo alavancado pelo poema processo. Como exemplo, pode-se evidenciar poemas visuais como *Sol*, de 1977, de Almandrade. Nessa obra, do poeta e artista plástico brasileiro Antônio Luiz M. Andrade, ou Almandrade, reproduzida aqui com a gentil anuência do autor, utiliza a elaboração quadrinística para estabelecer um diálogo com questões importantes dentro da poesia visual no século XX. O poema é composto por dez painéis divididos em duas colunas. O uso de espaço em branco se encontrar somente entre a sarjeta que divide as colunas e maior similaridade entre as sequências dos desenhos impõem a leitura vertical da obra. Lida verticalmente como sequência modificatória de um mesmo signo, a palavra SOL, que aparece no primeiro quadrinho, se modifica e aglutina progressivamente. O segundo painel ainda mostra a palavra 'sol' de maneira distinguível, apenas com um traço colocado horizontalmente no meio da letra 'O', e nos três painéis subsequentes, grafismos em que se reconhece as formas das letras anteriores que culmina no quinto painel como o um que pode ser lido como o número oito, uma representação esquemática de ouroboros ou o ideograma do 'sol'. O efeito geral é o de que as letras que formam a palavra sol vão progressivamente se movimentando em direção ao centro do painel para para formar o ideograma.

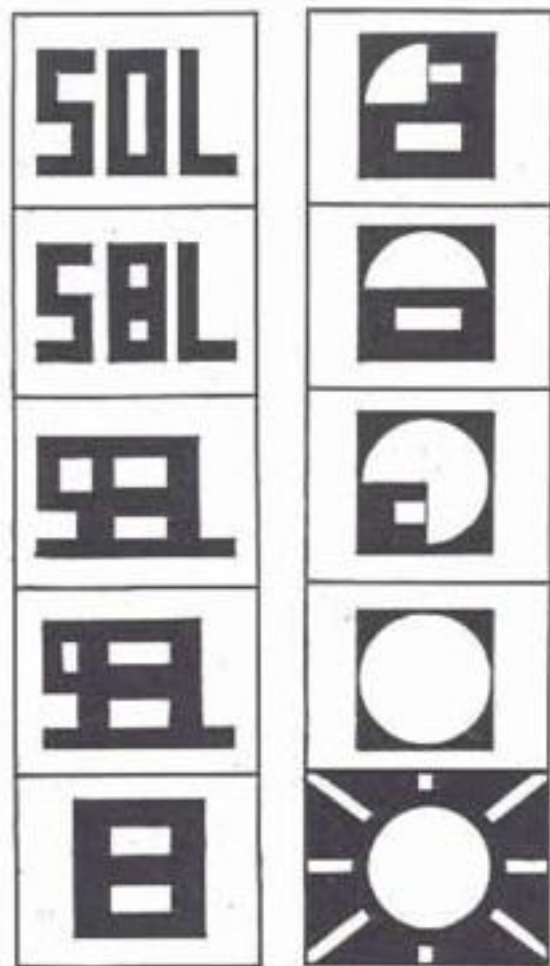


Figura 32 – *Sol*, de Almandrade.³⁶⁴

A segunda coluna mostra um movimento diferente para a mudança sígnica interna ao painel. Feita em sentido horário dentro do ideograma, em quartos de círculo, o ideograma dá lugar a um círculo, que por sua vez se torna, no último painel um desenho simplificado do sol ao serem colocados representações dos raios à sua volta. Essa

³⁶⁴ Imagem gentilmente cedida pelo autor.

sequência específica mostra em poucas imagens um panorama das proposições trazidas pela poesia visual moderna no Brasil: da palavra para a concepção ideogramática e desta para o uso do desenho na poesia visual posterior à Poesia Concreta. Isso sem esquecer que toda a transição é organizada pela lógica do funcionamento das histórias em quadrinhos, particularidade mais específica do poema processo.

3.4.2 – Poesia visual na história em quadrinhos

Como colocado anteriormente, o intermédio entre poesia visual moderna e história em quadrinhos é bastante grande e nem sempre fácil de demarcar. No caso das histórias em quadrinhos, meio textual que normalmente já lida com aspectos da significação visual do verbo, o trânsito com a poesia visual pode ficar indistinto de sua organização regular. Os exemplos acima exemplificam também esse trânsito intrincado entre as formas textuais analisadas. Nesse sentido, uma possibilidade de pensar o trânsito da poesia visual na HQ é considerar o trato com a palavra versificada dentro do ambiente dos quadrinhos. Os caligramas de Apollinaire já mostraram que a consideração versificatória é tão parte da poesia visual quanto a palavra isolada ou o verso branco e que, nos casos em que ocorre versificação, é a complementaridade de sentido entre verbo, verso e visualidade que definirá o texto como verbo-visual. Assim, os exemplos abaixo podem mostrar uma das possíveis formas de se pensar a hibridização entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos através do uso da versificação nas HQ. Os exemplos aqui elencados são de autoria do quadrinista Laerte Coutinho.



Figura 33 – Tira de Laerte Coutinho

A tira acima é composta por quatro painéis de mesmas

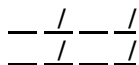
dimensões, cujos desenhos mostram um relógio digital visto de maneira progressivamente mais aproximada. Seu mostrador indica a passagem de um minuto por painel, sucessivamente 20:09, 20:10, 20:11 e 20:12. Na parte superior da tira há uma frase com pontuação marcada dividida entre os quatro painéis: “Neste relógio, por sob o pano, o tempo passa de ano em ano”. Toda a organização frasal, da divisão entre os quadros da tira, ao efeito de rima facilitado por essa quebra, assim como a equiparação rítmica entre frase e quadros fazem com que a leitura da frase tenda fortemente a ser considerada como um conjunto de versos. Sob essa lógica, seu texto verbal se configura como o correlato de uma estrofe, mais especificamente uma quadra, quatro versos de quatro sílabas cada (padrão agudo), dispostos horizontalmente, com versos ímpares brancos e rima [*ano*] nos versos pares, como demonstra sua divisão vista a seguir em uma ordenação mais costumeira.

Nes/te/ re/**ló**/gio,
 Por/ so/b o/ **pa**/no,
 O/ tem/po/ **pa**/ssa
 De/ a/no em /a/no.

Considerando-o enquanto estrofe, ou seja, pensando o texto verbal a partir de questões rítmicas próprias da poesia, os versos apenas se utilizam de alguns poucos processos de acomodações silábicas: possibilidade de sinalefa realizada a partir da paragoge de ‘sob’ [*sobi*], na terceira sílaba do segundo verso (so/bio/), sua manutenção [so/b o] e de outra sinalefa também na terceira sílaba do quarto verso (/noem/). Os versos seguem as duas formas que Chociay aponta como os esquemas básicos do ritmo do tetrassílabo³⁶⁵, sendo as sílabas fortes, no primeiro verso, colocada na primeira e quarta sílabas e seguindo um ritmo binário (fraca, forte, fraca, forte) nos dois últimos versos. Já o segundo verso, por ter as duas primeiras sílabas formadas por monossílabos, pode ser lido com qualquer uma dessas duas possibilidades (binário ou interpolado) como representado no diagrama abaixo.

$\frac{/_}{/_} \text{ — — } \frac{/_}{/_}$ ou $\text{ — } \frac{/_}{/_} \text{ — } \frac{/_}{/_}$

³⁶⁵ CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974, p.63.



Esse esquema rítmico é completado por regularidades sonoras como o uso de oclusivas bilabiais no segundo e terceiro verso, além da cadência vocálica que apresenta. No primeiro: três vogais iguais e uma mais fechada, no segundo três vogais iguais e uma mais aberta. Nos dois últimos, ocorre uma alternância de fechada/aberta/ fechada/aberta.

	a	e	a	a	a
e-e-e	o-o-o /	o / \ o /	e / \ e /		
\ o					

Visualmente, a paridade entre as divisões de texto e desenhos, bem como suas posições, determinam o ritmo de leitura. O texto encontra-se na parte de cima e o desenho mostra o relógio na parte de baixo de cada painel. A leitura intercala um verso com a mudança de minuto no relógio a cada quadro e essa relação transforma gradativamente o sentido do viés visual do texto. A ideia de passagem do tempo “de ano em ano” provoca a reconsideração dos numerais no mostrador do relógio em relação às sentenças verbais. Sem se considerar os dois pontos, o horário 20:09 pode ser lido como o escrita numeral do ano de 2009. Como consequência nos quadros posteriores, essa reconsideração apontará, sucessivamente, os anos 2010, 2011 e 2012. Ou seja, a observação da passagem dos minutos se torna uma consideração sobre a passagem psicológica do tempo. Duas leituras diametralmente opostas podem ser erigidas a partir dessa reflexão: a do tempo que passa depressa demais (um ano por minuto) ou a do tempo que passa devagar demais (cada minuto demora um ano para passar).

Uma peculiaridade sobre essa tira é a construção verbal algo enigmática “por sob o pano”, presente no segundo verso/painel. Seguindo-se das possibilidades mais denotativas para as mais conotativas, nota-se que não há, no plano visual, nenhum indicativo gráfico para a designação de um pano cobrindo o relógio. Assim, seu sentido só pode ser considerado como partícipe dos níveis metafóricos do texto verbal. Se o pano aparece em nível figurativo, só o pode ser em relação a significados decorrentes dos parâmetros interpretativos do texto, ou seja, à consideração dos minutos como anos. Sob essa lógica, o pano que “cobre” o relógio pode aparecer como signo para o próprio devaneio e/ou reflexão lírico-filosófica que aproxima categorias ao

mesmo relativas e heterogêneas sobre o tempo, desvelando a consideração psicológica do eu-lírico/narrador. A versificação aparece nessa e em outras tiras de Laerte como parte integrante do mecanismo rítmico verbo-visual.



Figura 34 – tira de Laerte Coutinho

Na tira acima por exemplo, o texto verbal versificado, declamado pelo personagem cria inicialmente apenas uma relação reiterativa com a cena em que ele se encontra. O personagem, uma caricatura de poeta parnasiano, imgeticamente uma mistura de Olavo Bilac e Rui Barbosa, chega a um casebre e encontra uma banana sobre a mesa. O texto verbal, que sintaticamente pode ser considerado como uma só frase “Ao fim de anos de agrura volto à humilde choupana de onde parti à procura de uma rima” é nitidamente versificado. O texto indica um retorno ao lar e a menção a uma procura ornada por contornos poéticos. A imposição rítmica inicial dos versos parece indicar uma quadra em redondilha maior, com rimas alternadas ABAB. Essa indicação, no entanto, se interrompe no último verso, tanto ritmicamente, já que o texto do último balão de fala pode ser lido no máximo como um tetrassílabo, quanto no padrão de rima indicado nos três primeiros versos. À rima [ura] como padrão A é contraposto no segundo verso o fim [ana], que em vez de formar o padrão B é quebrado no último verso pela terminação [ima].

A tira de Laerte cria uma contraposição entre a solenidade indicada pelos versos e a banalidade de seu desfecho visual. A ideia de busca poética é interrompida pelo encontrar com a banana, o que, além de terminar por corresponder a um fim insólito para a procura anunciada, se torna um desfecho visual para o texto verbal, de algumas formas complementares. A mais evidente é que ela providencia a rima a que o personagem alude em sua fala/estrofe, o que implica uma

complementação do texto verbal pela consideração da nominalidade de um elemento visual. É o nome banana, não sua representação gráfica que cria a complementação do sentido do texto verbal e o consequente estabelecimento da rima indicada pela ordenação versificatória das falas anteriores. Sintaticamente, a banana pode complementar o texto verbal, funcionando como um aposto para o termo rima.

E, por fim, a complementação obtém sentido também como desfecho versificatório. Como visto, a resposta que Tinianov dá à questão “o que acontece se a antecipação dinâmica não se conclui no grupo a que tende?”³⁶⁶ é que o metro se conserva como impulso métrico, como apontado anteriormente. Apesar do foco em seu texto ser colocado na consideração do metro modificado como nova medida, a própria frustração da expectativa do leitor sobre a manutenção do metro adquire importância por mostrar uma relação de complementaridade entre o texto verbal e o imagético. Nomeada em seguida aos versos, a palavra *banana*, além de funcionar como aposto para o termo *rima*, propicia também a satisfação da expectativa sobre a unidade métrica, que se determinará em razão das ordenações métricas prévias, formando no último verso, como nos versos anteriores, uma redondilha maior.

Ao / fim/ de / a/nos / de a/**gru**/ra
 Vol/to à/ hu/mil/de/ chou/**pa**/na
 De on/de/ par/ti/ à/ pro/**cu**/ra
 De/ u/ma /ri/ma/: ba/**na**/na.

Através dessa complementaridade visual das unidades rítmicas verbais, mesmo o esquema de acentuação dos versos, suas alternâncias de sílabas fortes e fracas, adquire regularidade. Em sentido diferente do esquema rímico formado, como visto anteriormente, por versos alternados (ABAB), o esquema de acentuação cria um padrão interpolado (ABBA), exemplificando um modo de entrecruzamento de duas unidades rítmicas.

```

  _ / _ / _ /
  / _ _ / _ _ /
  / _ _ / _ _ /
  _ / _ / _ _ /

```

³⁶⁶ TINIANOV, 1972a, p.35.

Dessa maneira, a interdependência entre imagem gráfica e texto na criação de sentido textual aparece de maneira paralela ao analisado até agora. A poesia visual analisada até aqui se funda dentro da lógica da visualidade dupla de um mesmo signo, a palavra, considerada enquanto imagem e signo verbal, ou ao menos de uma interação entre esse significante duplo e a visualidade em seu entorno; a história em quadrinhos se funda na ordenação dos momentos significantes como rota de leitura e modificação do painel elencado a tema no momento da leitura. Os casos de hibridização investigados mostram composições em que a conjugação dos signos pode tanto abarcar essas duas formas de ordenação quanto se utilizar dos parâmetros de um meio para a modificação da dinâmica do outro.

As tirinhas versificadas de Laerte mostram um uso da visual palavra rítmica que se utiliza não da visualidade da palavra (ou não *apenas* da visualidade da palavra), mas da relação visual que o texto verbal compartilha com o seu entorno gráfico para estabelecimento de seu sentido completo. A necessidade de inter-relação entre verbo e desenho para estabelecer sentido indica que mesmo que o signo verbal não seja considerado visualmente, parte de seu sentido é outorgado pela visualidade. Isso se dá de duas maneiras. A primeira é a relação com o desenho a que está ligada pela relação de coexistência espacial, como visto no capítulo 01.

A segunda é a ramificação da ideia de poesia visual como tratada até aqui, já que o texto verbal será, nesses casos, necessariamente reconhecido como poema, mas sua fragmentação nos quadros, sua disposição espacial e, principalmente, sua formação aglutinadamente integrada a um meio visual tornam sua realização dependente de sua relação com o meio visual. As significações rítmicas e sintáticas do âmbito verbal se organizam e completam a partir do intercâmbio com o visual como delimitador ou potencializador do verbo. Assim, mesmo sendo definitivamente uma história em quadrinhos, o uso da versificação como constituinte verbal explicita sua inter-relação com o poema. Os quadrinhos podem conter poemas mas sua interconexão com o desenho (que torna espacial o verso e mantém não verbal uma parte de sua significação) implica considerar o uso do verso na HQ como poema verbo-visual.

No caso contrário pode-se verificar uma ramificação análoga à anterior. A criação textual a partir da visualidade do verbo se ordena de forma diferente quando utiliza parâmetros composicionais da história em quadrinhos. Normalmente o poema visual moderno se ordena a

partir do trânsito da verbalidade na página como um todo, com seus caminhos diversificados de leitura e possíveis reconsiderações de fragmentos. No entanto, o encerramento do signo no painel e sua consequente leitura como sucessão progressiva transformam essa relação, dando ao signo verbo-visual a dinâmica da modificação através da sequência. A possibilidade de hibridização é, certamente um ponto de aproximação entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos, mas algumas comparações de suas possibilidades formais podem mostrar vínculos que fundamentam outras questões pertinentes às relações que essas duas formas textuais estabelecem.

3.5 – Aproximações formais entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos

As diferenciações e hibridismos entre poesia visual moderna e histórias em quadrinhos podem ter o sentido de indicar pontos de trânsito entre as duas formas textuais, mas só adquirem sentido mais estrito se pensadas como parte de uma aproximação que deve passar pela consideração de ao menos algumas de suas possibilidades textuais específicas. O que esse último subcapítulo propõe é mostrar que algumas particularidades formais podem ser consideradas igualmente como características da poesia visual moderna e das histórias em quadrinhos e que essa dupla pertença é possibilitada pelo compartilhamento dos princípios básicos analisados, concernentes a ambos. Assim serão analisados primeiramente três desdobramentos de relações realizadas a partir dos mecanismos da leitura rítmica: o uso da exoforia textual como parte integrante da leitura; a possibilidade de pluralidade de conexão entre os fragmentos significantes e as ligações oblíquas entre componentes textuais. Após, serão analisados dois desdobramentos realizados a partir da página como unidade: o uso tridimensional do espaço da página e a alegorização do conjunto textual. Essa distinção, no entanto, não é dicotômica, mas um facilitador analítico, já que o trânsito entre as propriedades rítmicas e o espaço é constante e todas as aproximações são, em última análise referentes a essas duas formas de ordenação. Primeiramente, as aproximações realizadas a partir do ritmo verbo-visual.

3.5.1 – Exoforia textual integrante ao ritmo de leitura

Mesmo que a consideração da materialidade no processo da

construção de significado possa ser pensada como parte do desenvolvimento de qualquer forma artística, textualidades que se utilizam do signo verbal tendem a colocar essa possibilidade estética de forma periférica em seu espectro de recursos. A recomendação de Poe em *Filosofia da composição*, prescrevendo que a duração de um poema não exceda sua “unidade de impressão”³⁶⁷ exemplifica a forte ligação que os usos estéticos da palavra estabelecem com a ideia de verossimilhança e coesão, através da qual engendra-se a dimensão de imersão textual onde o leitor recebe o mundo ficcional ou lírico. O uso da perspectiva exofórica do texto, para além da noção de falha ou insuficiência de um texto é, no entanto, utilizado ocasionalmente como mecanismo que faculta possibilidades de leituras como no livro *Rayuela*, de Cortázar onde a sequência de leitura dos capítulos pode ser modificada de acordo com a vontade do leitor.

Já o uso da exoforia na poesia visual e nas histórias em quadrinhos pode ser pensado em sentido contrário ao de um efeito fortuito, e sim como parte integrante de suas características textuais. Em ambos os casos, o ato de o leitor sair do texto pode ser utilizado efetivamente como forma de reavaliação dos percursos de leitura indicados pelo texto. A poesia visual moderna faz amplo uso dessa característica, já que a fragmentação do texto verbal na página ocasiona uma grande quantidade de ambiguidades sobre a ordem de concatenação entre palavras ou sentenças.

SA
CRÉ NOM
DE DIEU
Q U E L L E
AL LU
RE NOM
DE DIEU
QUEL LE
L U R E
A C E P E N D
ANT S E N D
N U I T
que D E C E N D
I a

³⁶⁷ POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p.912.

Figura 35 – excerto de *2e canonnier conducteur*, de Apollinaire³⁶⁸.

O exemplo acima é retirado do poema *2e canonnier conducteur* (2º artilheiro condutor), composto por uma mistura de alexandrinos (somente nos versos iniciais), versos brancos e cinco caligramas inseridos em três momentos distintos, sendo a figura 35 o segundo deles. Sua forma visual representa uma bota vista de lado, com sua extremidade frontal voltada para a esquerda. Toda a primeira parte deste caligrama é constituída pela espacialização de partes das palavras, que se dividem em duas colunas com um traço horizontal reto entre elas, formando o desenho do final da calça de soldado e do cano da bota. Até aí, a ordem de leitura continua dentro do espectro da leitura ocidental normal, apesar da fragmentação e de a primeira sílaba do caligrama começar em uma posição posterior, o que causa um primeiro tateamento sobre o fragmento de leitura inicial.

A parte posterior da ‘bota’ no entanto apresenta segmentações e inversões visuais do sentido habitual de leitura que forçam a interrupção da leitura e o ensaio dos caminhos possíveis para sua continuação. No texto original, a palavra ‘allure’ de certa forma mantém a direção normal de leitura da esquerda para a direita, mas as duas partes em que está dividida se organizam de forma atípica. Sua primeira metade composta das letras ‘a-l-l’ se organizam em forma de meia parábola ascendente. Por sua vez a segunda metade da palavra se ordena em uma linha reta mas com certo distanciamento entre as letras. Essa ordenação, faz com que a primeira metade da palavra se encontre abaixo da segunda, o que ocasiona, por exemplo, a formação da palavra *lure* (isca) antes de *allure*. A palavra ‘cependant’, por sua vez, que forma parte da frente e o solado da bota, se forma de forma espelhadamente contrária. A parte posterior da ‘bota’ por sua vez se forma pelo entrecruzamento das palavras que formam a expressão “que la nuit descend” em forma de pentagrama (‘que la’ horizontalmente, ‘nuit’ verticalmente e ‘descend’ dividida em duas partes que se juntam formando um ápice). É praticamente impossível pensar essa leitura, principalmente as iniciais, sem uma série de interrupções e reconsiderações sobre a direção de leitura que formará um todo coerente.

O ritmo de leitura se funda na intermitência entre imagem e texto verbal, como visto no capítulo anterior. A bota aparece como contraponto visual para o texto verbal, no qual o eu-lírico comenta um

³⁶⁸ APOLLINAIRE, op. cit., p.84.

flerte. A figura da bota intervém mais ou menos a cada sílaba, até a primeira metade do caligrama, e entre palavras e letras na segunda metade. Essa alternância propicia um contraste interessante de significados se se pensar que o texto verbal desse caligrama acaba com uma oração adversativa “*cependant que la nuit descend*”. Aparece aqui novamente a oposição entre o amor sensual e a guerra, constante temática dos caligramas, acentuada pela reiteração do fundo gráfico, que constantemente interrompe o discurso verbal.

Little
ness be

(ing)
come ex
-pert-
Ly expand:grO

w
i
?n
g³⁶⁹

Por outro lado, a interrupção rítmica da leitura também ocasiona oscilações e reconsiderações na formação vocabular espacial, ideia mostrada pelos experimentos de Cummings, como, por exemplo, no extrato do poema “*so little he is*”: A formação de palavras e sentenças passa pela interrupção de uma palavra antes de sua total formação e pela possibilidade de mais de uma alternativa de consideração dos fragmentos. O processamento da leitura verbal sempre busca engendrar certo grau de linearidade e, dessa forma, tende a decodificar como integral o vocábulo dentro da linha. Uma sequência que introduz uma possível sufixação através da quebra visual provoca a reconsideração do vocábulo anteriormente lido, sem que a integridade da palavra formada na linha ou verso antecedente seja desfeita, já que sua unidade visual se mantém. Assim, se poderia dizer que fragmentos podem ser lidos como palavras inteiras ou, da mesma maneira, que palavras inteiras poderiam ser reconsideradas como fragmentos. Mas, como na sucessão de ‘little’ (pequeno) e ‘littleness’ (pequenez), de ‘pert’ (atrevido) e ‘expert’ (especialista) em ‘expertly’ (habilmente), o que ocorre é que o duplo

³⁶⁹ CUMMING, op. cit., s/n, excerto refeito.

estado (no primeiro caso: vocábulo completo & palavra derivada por sufixação; no segundo caso: prefixo solto / palavra completa / sufixo solto & palavra formada por derivação prefixal e sufixal) não se desfaz.

As duas palavras possíveis continuam em estado de latência e os dois significados se sobrepõem e concorrem na formulação de sentido. A segunda parte, indica uma variação desse processo de significação. As letras w-i-n-g separadas em quatro linhas distintas formam tanto a palavra *wing* (asa), quanto a metade final da palavra *growing* (crescendo, crescente). A ocorrência distinta, nesse caso, é que a palavra *expand* (expande, expandir) também se agrupa com o sufixo formador de gerúndio *ing*, engendrando *expanding* (expandindo, expansão), que se encontra separada não apenas pela inexistência de linearidade mas também de continuidade entre as partes que formam a palavra. Para tornar possível essa leitura o olhar precisa passar pelo fragmento ‘Gro’ e a letra ‘w’, em posição mais próxima.

De certa forma, essa última conexão se torna menos facilmente dedutível que a realizada, por exemplo, entre os fragmentos do *Coup de Dés*. Na obra de Mallarmé a fragmentação torna todos os fragmentos igualmente relacionáveis, ao menos como potencialidade, mas não compromete a integralidade da palavra nem dispõe obstáculos para a formulação de conexões constitutivas. O poema de Cummings, além de lidar com a fragmentação da palavra, mantém, em certa medida, a ideia da movimentação ocular habitual na leitura ocidental, o que mantém aparente sua ordem de decodificação, e torna mais veementemente consciente o movimento de saída da leitura para ordenar as configurações possíveis de palavras.

Na história em quadrinhos, por sua vez, a ideia de sair do fluxo de leitura deve ser pensada em relação ao seu modo particular de organização. Certamente o fato de ser constituída, ao menos potencialmente, por duas espécies de significantes, possibilita pensar na ocorrência de uma interrupção da leitura a cada troca de viés textual, do visual para o verbal e vice-versa. No entanto, dado que a leitura feita entre palavra e imagem acaba sendo considerada também um fluxo para o leitor mesmo em construções aleatórias, como mostrou McCloud, a atenção para a exoforia pode surgir na exploração de fatores de encadeamento dos painéis, ou seja do uso da quebra da lógica da sequência entre os quadros. Assim, mesmo histórias em quadrinhos que apresentem usualidade visual na ordenação de seus quadros podem, por exemplo, originar mecanismos incomuns de encadeamento exatamente por não romper, no plano aparente, com a justaposição costumeira de

painéis.



Figura 36 – Lola, de Laerte Coutinho.

A história em quadrinhos da figura 36 é composta por dezoito painéis quadrangulares de mesmas dimensões, dispostos em três linhas de seis painéis cada e mostra a personagem Lola utilizando um dado para indicar sua movimentação, como se estivesse em um jogo de tabuleiro. O uso do painel como ‘casa’ de um tabuleiro implica uma visão exterior do espaço textual como percurso gráfico. O painel é tomado, ao mesmo tempo, pela personagem como momento temporal e espacial. Os dois primeiros quadrinhos da segunda linha, por exemplo, mostram que o painel não é tomado apenas como espaço do jogo, já que, narrativamente se torna necessário o uso de dois painéis para representar o lançamento do dado e sua posterior leitura pela personagem. A leitura metalinguística se funda nessa alternância de compreensão do painel como caminho narrativo interno e como caminho plano, exterior à leitura.

O leitor é levado a considerar o jogo da personagem como indicação de sua movimentação entre os quadrinhos. Cada número tirado por Lola será relativo ao número de casas/painéis que a personagem percorrerá na página. É, no entanto, a própria disposição dos painéis em um bloco regular que causará a necessidade de uma reavaliação da leitura. Lida através da ordem habitual, a HQ cria uma incongruência narrativa a partir dos dois últimos painéis da segunda

linha. A personagem aparece em sentido contrário lendo um resultado do lance do dado, e caminhando em direção oposta à anterior, o que parece se tornar incompatível com a lógica anterior de que o leitor está seguindo a execução do jogo realizado por Lola, parecendo apontar para o corte narrativo e a concepção mais usual do quadrinho como momento unicamente narrativo, que não precisa indicar sua própria espacialidade enquanto tal.

A continuação da leitura na terceira linha de painéis obriga o leitor a reconsiderar sua ordem da leitura, já que o primeiro quadrinho subsequente indica um retorno para as ‘casas’ anteriores. Novamente o leitor é forçado a reconsiderar que sua leitura se dará através da indicação do número de casas tiradas no dado, ou seja, que a consideração espacial dos painéis a partir do texto verbal, e não a ideia de sequência de painéis como fluxo narrativo, é a adequada para sua decodificação, já que o primeiro painel da terceira linha é o quinto posterior à segunda jogada e terceira movimentação da personagem. Lida por essa lógica, a sequência do que é mostrado nos painéis se mostra diferente do que é narrado na história. Lola só está voltando para quadrinhos anteriores depois de passar por aquele que assinala seu retorno.

A página, ou mais acuradamente o entremeio de páginas que forma a figura 37, excerto do prefácio da obra *Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo*, de Cris Ware, mostra outro exemplo de história em quadrinhos que se utiliza da saída do fluxo de leitura para trazer a exterioridade do texto para o âmbito das considerações do leitor. A organização da página não se utiliza nem de uma organização linear dos painéis nem de uma ordem específica de leitura, formando um todo complexo, mesmo considerando-se apenas sua aparência. No centro de sua configuração há um desenho do planeta terra, cercado de grupos de painéis que mantêm entre si certa proximidade espacial e linearidade narrativa, (que se organizam como sequências de quadrinhos em formato de tira ou como miniaturas de uma página). Entre cada agrupamento de painéis há setas que indicam relações de contiguidade narrativa ou de vínculo identitário entre grupos de painéis..E de alguns agrupamentos de painéis as setas de ligação indicam a posição geográfica dessa parte da história em relação ao desenho do planeta.

Não há indicação de ordem de leitura, nem linearidade cronológica entre as sequências de agrupamentos de painéis. A cada leitura de grupo o olhar percorre o todo da página através de diferentes agrupamentos, ou percorrendo as setas para verificar a quais outros

agrupamentos ou painéis isolados a parte lida se conecta. Detalhes como a origem de relações consanguíneas ou a indicação do momento da vida de cada personagem em que ocorre cada momento narrado multiplicam a quantidade de painéis e aumentam a ocorrência de deslocamento sobre a página e o consequente afastamento da ideia de fluxo narrativo. No entanto essa composição aparece no início do livro, antes da narrativa acontecer, propriamente, por isso apesar do excesso de detalhes, essa configuração não esclarece sozinha seu sentido.

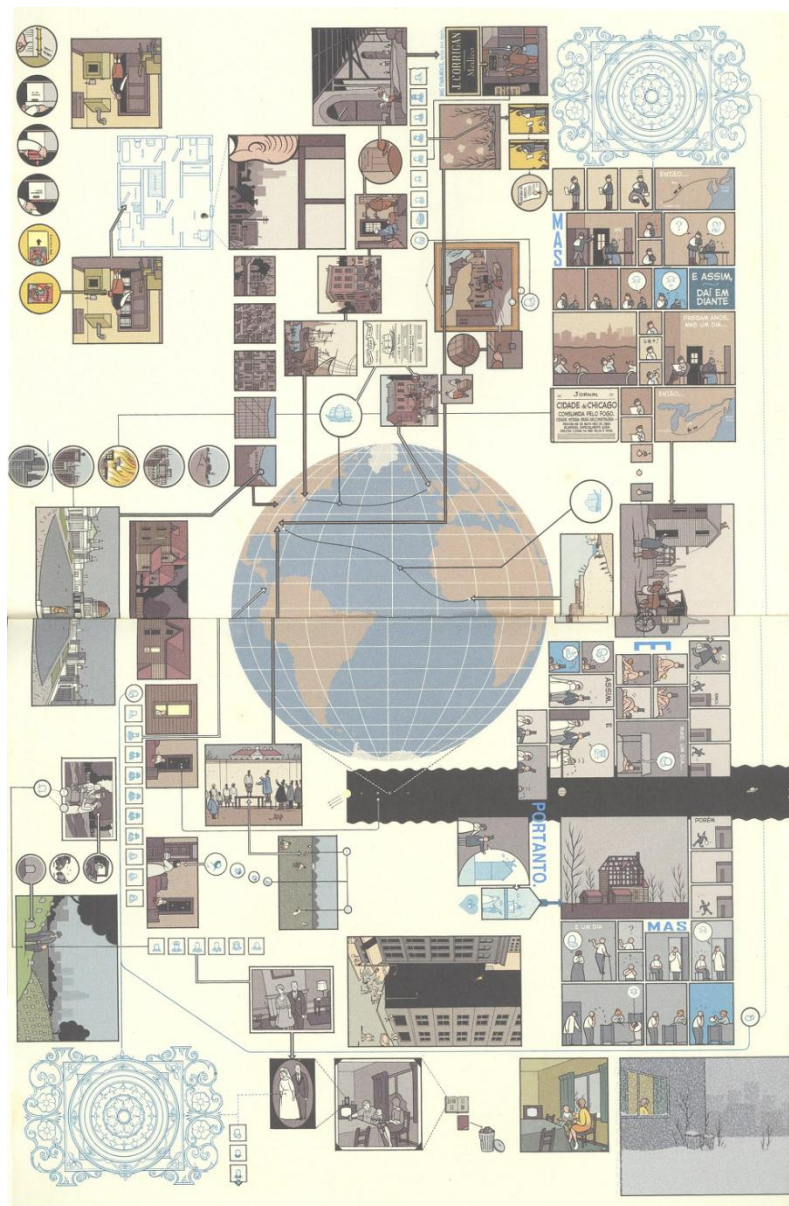


Figura 37 – *Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo*, de Cris Ware.

Relida após as quase quatrocentas páginas que compõem a

história, no entanto, é possível entender que essa parte do prefácio mostra pontos-chave da história pregressa dos principais personagens de *Jimmy Corrigan*, que não são apresentados em nenhum outro momento da narrativa. Sua leitura não se dá sem uma grande quantidade de interrupções, seleções e retomadas para se estabelecer um delineamento de continuidade. Essa complexificação possui uma estreita ligação com a personalidade do protagonista, desenvolvida durante toda a história como um homem solitário e “emocionalmente aleijado”³⁷⁰. Corrigan se vê constantemente paralisado por sua inaptidão para o convívio social e geralmente parece encarar como extremamente complexas e paralisantes mesmo as ideias e relações mais cotidianas. A ordenação aleatória de eventos narrados, que no fundo possuem ligação e sentido em relação à história contada, assim como o excesso de método na explicação de banalidades, criam uma conexão entre o modo de leitura da obra e o modo de agir de seu protagonista, colocando conceitos como tateamento e indecisão no centro de seu processo de interação com o mundo. É possível ressaltar, no entanto, que mesmo relida após o restante da obra as páginas da figura 37 não se tornam lineares.

Em todos os casos apresentados, para manter a coesão da história, o leitor foi obrigado a sair do fluxo de leitura e considerar as possibilidades de encadeamento exteriores entre os painéis, que por sua vez foram assinalados a partir de indícios de dentro da história. Ou seja, uma indicação textual interna aponta para a consideração externa como forma de manter sua coerência textual interna. O que ocorre em ambos os extremos dessa relação é que o percurso de leitura se organiza através da fratura espacial do texto e constantemente chama atenção para essa característica exatamente por não se ordenar como um contínuo textual. A linearidade da leitura, quando ocorre, é posterior à consideração de seu encadeamento, utilizando a perscrutação do olhar em um movimento de tentativas de conexão entre os fragmentos significantes por sobre os vazios da sarjeta e da página.

Tanto na poesia visual quanto na história em quadrinhos essa relação implica pensar a saída do texto, ou seja a quebra de sua continuidade e unidade textual como parte dos mecanismos de sua leitura. Essa saída do fluxo de leitura origina outras possibilidades de engendramento de sentido como o ancoramento através da imagem (mecanismo básico dos caligramas), o estabelecimento de significações

³⁷⁰ WARE, Chris. *Jimmy Corrigan, o garoto mais esperto do mundo*. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2006. s/n.

para o percurso do olhar, a explicitação do percurso de leitura como parte da obra e a conexão não linear entre os momentos de significação. Mas, resumidamente, o que ocorre é uma interrupção da leitura causada pela organização formal de uma obra, que é utilizada como parte integrante da sua organização, ou seja, a exoforia textual é utilizada como parte integrante do texto.

3.5.2 – Pluralidade conectiva entre fragmentos

O uso da saída do fluxo de leitura utilizado como parte integrante da leitura acarreta outra característica em comum entre poesia visual e história em quadrinhos: em ambas as unidades rítmicas, os fragmentos textuais verbo-visuais possuem independência semântica o suficiente para não perder sentido ou conectabilidade durante o processo exofórico de seleção de continuidade de leitura. Essa característica, conjuntamente ao uso da exoforia textual, dá a textos verbo-visuais a seguinte peculiaridade: a fixação de conexão entre os segmentos textuais não necessariamente se tornará única durante sua decodificação. Mais especificamente, isso quer dizer que, ao menos potencialmente, um arranjo verbo-visual pode estabelecer seu sentido em uma diversidade de possibilidades de conexão entre fragmentos significantes ou mesmo em uma configuração totalmente aleatória. Na poesia visual, o *Coup de Dés* de Mallarmé ainda é o exemplo mais complexo da extensão das possibilidades conectivas dos fragmentos textuais da poesia visual moderna. A concepção mallarmeana sobre a língua, tratada no capítulo anterior, implica na consideração dos fragmentos do *Coup*, como visto, mais como *possibilidade de conexão* do que como assentamento frasal, formulando seu sentido mais amplo apenas a partir desse mecanismo.

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

Figura 38 – Excerto de *Un Coup de Dés*, de Mallarmé.

O excerto acima, por exemplo, possibilita tanto a formulação “EXCEPTÉ, PEUT-ÊTRE”, se se considerar como unidade de sentido a semelhança entre as formas tipográficas, quanto “excepté, / à l'altitude /

peut-être / aussi loin qu'un endroit”³⁷¹ se o texto for considerado a partir de sua linearidade possível, devendo ser abarcado como um único discurso.

Em *Festa Patriottica*, por sua vez, a conexão entre os elementos verbais se dá por uma relação espacial não sintática. Os vocábulos soltos, como visto no capítulo 02, assumem a função de uma descrição cênica através da substituição da coisa designada por sua denominação e ordenação espacial. Assim, a conexão criada entre as palavras se torna a de acúmulo descritivo: cada palavra e/ou grupo de palavras do poema visual se encarrega de formar uma imagem mental de parte da cidade onde ocorre a celebração cívica, o que determina uma relação ambivalente entre as palavras. Ao mesmo tempo em que os vocábulos não necessitam de desenvolvimentos sintáticos para traçar a representação da cidade, é apenas através da coexistência deles no mesmo espaço e, conseqüente e paradoxalmente, pela leitura dos vocábulos como uma unidade verbal que não estabelece relação sintática além de um possível arremedo de coordenação (com algumas exceções), que seu efeito é possibilitado. Desconsiderada a relação sintática, a ordenação de conexão entre os fragmentos será, do ponto de vista da verbalidade, totalmente aleatória. A leitura nesse caso só receberá indicações de ordenação pela proeminência visual das letras e possíveis indicações de contigüidade ocasionadas pela ordenação visual. Em todo caso a vista da cidade pelos olhos do piloto só surgirá a partir da coordenação algo contraditória desses fragmentos como um texto assintático.

Já no caso dos caligramas de Apollinaire, a abertura para diferentes formas de encadeamento entre fragmentos se dá tanto através das possíveis sequências entre os versos que formam um caligrama quanto entre os caligramas que formam um mesmo poema visual. Os versos que formam o jato d'água/lágrimas do poema *La colombe poingnardee et le jet d'eau* podem ser lidos como versos de duas e três rimas emparelhadas, se a escolha da leitura for feita por um movimento vertical ou, se a escolha for feita por uma leitura horizontal desses versos, configurar um jogo de rimas intercaladas que pode assumir diferentes aparências de estruturação. Em outros casos, principalmente no que se refere aos caligramas manuscritos, que ocasionaram uma maior variabilidade de formas para os versos que a permitida pela

³⁷¹ exceto, à altitude/ talvez tão longe que um local. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. 2010, s/n.

considerar essas diferentes possibilidades de conexão, já que apesar de colocar o texto verbal do leque acima do da mão, o primeiro inicia com letra minúscula, enquanto o segundo começa com maiúscula. A transcrição da tradução, colocada abaixo, segue de forma apenas rudimentar a forma estrófica dada por Faleiros, que por sua vez marca aproximadamente o posicionamento de cada caligrama. A indicação do nome da figura lado de cada estrofe é colocado aqui para facilitar sua indicação.

LEQUE{ tiro de leque tiro de canhão [...]
a noite, a névoa, lágrimas, abelhas
o lis súbito, uma flor desses estouros
desígnios
o periscópio nos olha
ordem
e essa pálida vida
ao lado de um cemitério inimigo

MÃO{ Ó mão, vítima
+ ou – lamenta
enquanto a razão
é uma corrente

CARTA{ mas a letra
é a morada do coração

CORAÇÃO{ a flama
azar se o coração se afoba

SUÁSTICA{ lembrem-se
o signo humano
ó minh'alma
ó minh'alma

A ordem de leitura em um texto visual pode seguir dois métodos, bastante diferentes entre si: partir do direcionamento da ordem aproximada da leitura ocidental (de cima para baixo e da esquerda para a direita) e a ordenação assinalada pelo destaque visual dos fragmentos verbais, totalmente direcionada pela visualidade, podendo seguir virtualmente qualquer padrão de direcionamento do olhar e, por conseguinte, de leitura, normalmente utilizando o destaque visual como guia (dos tipos maiores para os menores, de configurações mais centrais para as periféricas, leituras de padrões em sentido horário etc).

Utilizando uma ordenação que pende entre os dois extremos dessa relação, ou seja, que é direcionada pelo destaque visual mas que esboça rudimentos de linearidade entre os caligramas, o único consenso aparente na ordenação desse grupo parece ser a suástica como parte final da leitura, mas mesmo essa ideia é mais baseada em uma expectativa de encadeamento de linearidade do que na leitura verbal do poema.

A tradução de Álvaro Faleiros para esse poema visual, transcrita acima³⁷³, obedece à seguinte ordem de leitura dos caligramas: leque, mão, carta, coração, suástica. Para se aceitar esse roteiro de leitura é necessário seguir a ordem de decodificação do leque, que direciona o olhar em uma sucessão de movimentos de ida e volta que passam de um verso em forma de parábola descendente para sequências de versos e palavras na horizontal e na vertical. O movimento geral direciona a leitura do leque para baixo, onde estão os dois fragmentos menores (carta e coração) e para o lado direito da folha, onde se encontra a suástica. No entanto, Faleiros assume o caligrama da mão como o seguimento lógico do texto verbal, estabelecendo a necessidade de um retorno do olhar por sobre a parte lida e uma busca de possibilidade de encadeamento verbal (lógico, sintático ou ambos) para o leitor poder retornar para o seguimento posterior de leitura. As sequências posteriores somente se tornam mais próximas da ordem de leitura ocidental entre os caligramas (apenas aproximada, já que a carta se encontra mais abaixo do caligrama em forma de coração), mas cada agrupamento figurativo ainda mantém sua ordem interna de organização verbal. Isso implica em uma quantidade considerável de encadeamentos verbais e reconsiderações de leitura definidos pela visualidade para cada poema.

A relação que o texto verbal deste conjunto estabelece com sua visualidade é outro exemplo da complexidade das metáforas visuais criadas por Apollinaire. Começando aqui pela ordem estabelecida por Faleiros, o leque mostra outra representação da guerra amalgamada com imagens e motivos líricos realizada por Apollinaire. A justaposição entre o mallarmaico *coup d'éventail* (golpe de avental) e *coup de canon* (tiro de canhão) prenuncia a dualidade da descrição. Ocorre aqui também a metaforização de relações metonímicas dos tiros, sua trajetória e sons percebidos (lágrima, abelhas) e o momento em que ocorre o ferimento resultante do impacto da bala (o lis súbito uma flor desses estouros). O caligrama da mão, com sua mensagem misteriosa parece se estabelecer

³⁷³ APOLLINAIRE, op. cit. p.153.

como um tipo de consideração sobre a situação geral. O caligrama da carta possui uma de suas laterais voltada para fora, indicando graficamente que a carta está aberta. A propósito, a configuração central (coração e leque) parecem emanar de dentro da carta, ainda que verbalmente esta apareça como posterior.

Os caligramas da carta e do coração (este último, na verdade, as metades de um coração com lugares trocados em um corte horizontal) apontam os momentos gráfico-verbais mais otimistas do poema visual. A carta (a morada do coração) e o coração, que retoma a metáfora da flama invertida utilizada em *Coração, coroa e espelho*, aparecem como símbolo para o amor, a importância da amizade e a preocupação com os amigos durante os tempos de guerra, (segundo Willard Bohn o poema é endereçado a seu amigo Jean-Yves Blanc³⁷⁴) ideia evocada também em *La colombe poingnardée et le jet d'eau*, por exemplo. A configuração visual, considerada a partir do caligrama da carta tem ainda a particularidade de ter as palavras que se seguem à linha horizontal inferior, que, segundo a lógica do caligrama deveriam formar a lateral direita da carta, em uma linha descendente, o que cria a forma de uma carta aberta. Lida visualmente a partir deste caligrama, tanto o coração quanto o leque parecem sair de dentro da carta, como notícias que estivessem saindo dela.

Essa leitura daria à configuração central a precedência da leitura da carta, seguida pelo coração e o leque como consideração final. Já a mão e a suástica, ainda que verbalmente não destoem grandemente dos caligramas centrais, podem ser pensados como formas relativas e complementares em relação ao centro do poema. A suástica, que logo ficaria estigmatizada pelo uso na Segunda Guerra Mundial, é utilizada por Apollinaire com seu sentido hinduísta. Novamente é Willard Bohn quem aponta primeiramente para esse uso por Apollinaire: “the swastika (from Sanscrit: *su*, ‘well’ and *asti*, ‘to be’) is an extremely ancient good-luck charm”³⁷⁵. O que Bohn não indica é que a mão, da forma como está posicionada, palma direita voltada para a frente e dedos esticados, é também um símbolo oriental de proteção, muito específico e também relativo ao hinduísmo e, mais do que isso, que ambos os caligramas que limitam esse poema visual são relativos à mesma fonte, as representações de Ganesha, o semideus hindu que tem a forma de um

³⁷⁴ BOHN, op. cit., p. 59.

³⁷⁵ A suástica (do Sânscrito: *su*, ‘bem’ e *asti*, ‘ser, estar’) é um símbolo extremamente antigo de boa-sorte. Idem, ibidem.

garoto com cabeça de elefante. Símbolo de sabedoria e de proteção, Ganesha é sempre representado com uma de suas mãos direitas (já que possui mais de um par de braços) espalmada colocada à sua frente sendo, nela, desenhado ou o símbolo do Om ou a *suástica hindu*.

Ganesha é também o deus das soluções lógicas o que permite inferir que a referência a ele nesse poema não é apenas visual, pois o texto verbal da “mão” indica a razão como “uma corrente”, ou seja que é o pensamento o que coordena o pensamento representado no poema visual e não o coração, que por sua vez se encontra dividido e graficamente desordenado. Organiza-se, assim, a seguinte ordem para a organização da leitura do poema: a mão e a suástica cercam a configuração central, como ideias de benção e proteção que envolvem as considerações sobre a guerra, o amor e a amizade. Essa possibilidade de leitura indica ainda que sua decodificação começa com a leitura da “mão” antes do “leque”, o que também pode ser confirmado pelo fato de que é o caligrama da mão que começa com a letra maiúscula e também com uma invocação clássica: “Ó”.

Nas histórias em quadrinhos o encadeamento entre os painéis pode também assumir padrões que utilizem ligações plurais como parte de sua formulação. Sua organização usual, que mostra, a passagem de leitura de um painel para outro como a transformação de um mesmo momento pode assumir outras formas de significação através da quebra dessa particularidade.



Figura 40 – Capas de The New Yorker por Chris Ware.

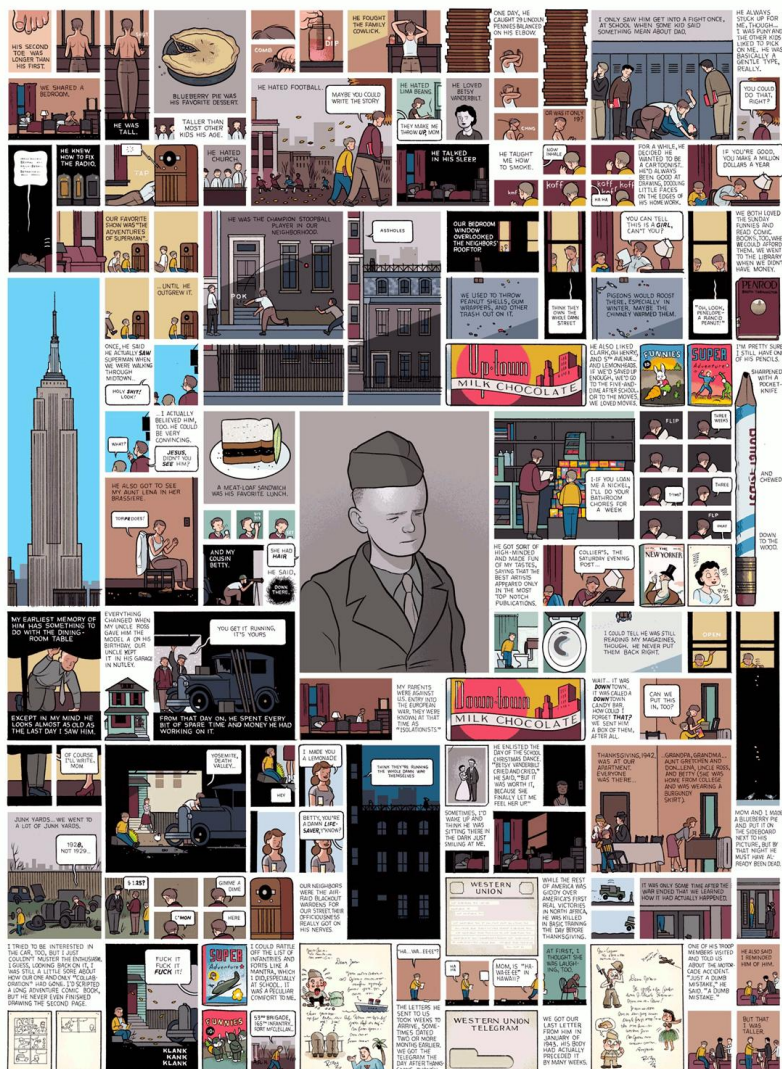


Figura 41 – história em quadrinhos, de Chris Ware.

As capas variantes da *The New Yorker* de 27 de novembro de 2006 desenhadas por Chris Ware, posteriormente reunidas no volume 18

de *Acme Novelty Library*, coletânea de quadrinhos de Ware³⁷⁶, mostram uma sequência de cenas unificadas pela página reproduzida acima. A primeira capa mostra uma vista externa de Nova York, de prédios sendo observados por um idoso vestido com calças azuis e casaco amarelo que alimenta pombos com pequenas torradas. O interior dos prédios mostra personagens ceando. Em quatro das janelas aparecem perus assados o que, conjuntamente à data (27 de novembro) indica o feriado norte-americano de “ação de graças”. A segunda capa mostra a justaposição vertical de dois painéis que parecem mostrar a comemoração de ação de graças no mesmo lugar em duas épocas diferentes, 1942 e 2006. A disposição dos personagens é bastante similar, com a família sentada em torno da mesa e seu membro mais novo sentado à parte, isolado por uma forma de entretenimento. O garoto lê as tiras em quadrinhos do *New Yorker*, a garota fala ao celular. Um detalhe importante é que as cores da roupa do menino são as mesmas das do idoso na primeira página. As cores do cabelo da menina mostram que esse é o interior do apartamento do quarto andar à esquerda mostrados como detalhe na primeira capa.

A terceira capa é composta por quatro painéis organizados como cartuns antigos, com as falas transpostas em forma de legendas. Os painéis mostram, respectivamente: a saída da personagem de cabelo colorido brigando com a família (“Ok, mãe e pai, tô indo! Feliz #*\$@*# de ação de graças”); seu encontro com amigos, no qual reclama dos pais (“Quer dizer, EU DISSE pra ela não usar manteiga no recheio, porque eu não ia comer ... Ela não tem absolutamente nenhum respeito por mim ou minhas convicções políticas”); a mesma personagem incomodando o senhor da primeira capa (“Não, sério – vocês têm que dar uma olhada nesse cara! Ele é tão EMO ... CARA VOCÊ É TÃO EMO”) e; o grupo conversando em um café (“Bom, pelo menos a gente pode ser grato que não existe mais escravidão, certo? Quer dizer, aquilo era, tipo, uma droga total”). A quarta capa mostra uma história aparentemente paralela, vista a partir de um dos pombos que comem as torradas jogadas pelo personagem idoso. Com medo de sair no dia de ação de graças e ser confundido com um peru, o pombo é admoestado por sua esposa e contra sua vontade vai ao parque, pega uma das torradas e começa a comê-la. A história se encerra quando o pombo, começando a se sentir menos nervoso, começa a provar a torrada que intenciona regurgitar para seus filhos (“Hmm ... Nada mau ... amanteigado, com uma pitada

³⁷⁶ Respectivamente as páginas 3, 5, 7, 9 e 11 de WARE, Chris. *Thanksgiving*. Acme Novelty Library. Vol. 18.5. Montreal: Drawn and Quarterly Books, 2007.

de alecrim”), sem perceber que está para ser atropelado.

A página interna mostra um desenlace para a história esboçada pelas capas através de uma organização bastante complexa de pequenos painéis que circundam o painel central maior, com a representação em preto e branco de um jovem soldado, a mesma imagem que aparece no primeiro painel da segunda versão da capa da *The New Yorker* como uma fotografia sobre o armário. A história é narrada pelo irmão mais novo do soldado, que conta particularidades e episódios da vida do irmão. O quadro de um adolescente norte-americano dos anos 1940 construído, seu gosto por histórias em quadrinhos, desenhos, carros e garotas, as brincadeiras com o irmão e episódios que retratam seu caráter e predileções, bem como sua posterior convocação para o exército quando da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra e sua morte acidental por atropelamento no treinamento antes de ir para a guerra não são, no entanto, narrados de forma direta.

Tanto a disposição dos quadros na página quanto alguns detalhes na representação visual implicam em uma leitura que se utiliza mais da exploração das possibilidades de pluralidade de conexão entre os painéis do que da linearidade narrativa. A representação visual do irmão mais novo, sempre vestido com calças azuis e camisetas, camisas ou casacos amarelos indica duas ideias complementares: que o narrador dessa página é o senhor idoso que observava o prédio onde cresceu com o irmão na primeira capa e; que assim como o texto verbal, o que é mostrado no texto visual é também uma representação da memória do idoso narrador. Assim, àquilo que é contado/lembrado é dada a forma da memória inexata do idoso, que busca lembrar do irmão morto há tanto tempo. Em algumas passagens essa inexatidão é expressa como quando o narrador lembra de uma passagem da infância de seu irmão: “Minha mais antiga memória dele tem algo a ver com a mesa da sala de jantar. Exceto que em minha mente ele parece quase tão velho quanto no último dia em que o vi”, cuja imagem respectiva mostra o irmão mais velho sob a mesa com o uniforme do exército.

A construção da memória desse irmão através da concatenação algo errática dos eventos pelo narrador é transportada para o processo de construção textual. Sua leitura, primeiramente orientada pela figura central, assume aos poucos o direcionamento regular de leitura. No entanto, embora possa, grosso modo, ser entendido como produto da direção de leitura ocidental, a organização dos painéis cria repetidamente um padrão ambíguo de encadeamento de painéis que pode indicar, a propósito, o quanto a ideia de linearidade na narrativa em

quadrinhos é um efeito de sua organização espacial. Essa forma de organização é normalmente tomada como um defeito narrativo, por tornar o leitor cômico de seu processo de busca por encadeamento, como aponta McCloud, em *Desenhando Quadrinhos*.



Figura 42 – Página 33 de *Desenhando Quadrinhos*, de Scott McCloud.

Essa composição é, entretanto, prevalecente na configuração de painéis da página da HQ de Ware. A cada agrupamento mais ou menos lógico, narrativa ou espacialmente, de quadrinhos é justaposta uma ambiguidade na sequência de encadeamento entre painéis e, portanto, de suas possíveis elaborações de sequência de decodificação. Sua organização, longe de contribuir para tornar invisível seu mecanismo exterior de ordenação, o expõe repetidamente, como pode ser verificado abaixo.



Figura 43 – detalhe da HQ anterior, de Chris Ware.

Apenas o detalhe do canto superior esquerdo da quinta página dessa história, por exemplo, já contém múltiplas possibilidades de encadeamento dos painéis, que resultarão em um constante movimento de autocorreção e retomadas pelo leitor, na busca de um caminho que o aproxime da ideia de linearidade narrativa. Como essa linearidade não se estabelece, a visão global da história contada surgirá, de modo igual ao visto no capítulo 02 sobre a poesia visual moderna, como um efeito posterior. A narrativa vai se formando através dessa constante necessidade de correção e reinterpretação, bem como das frequentes interrupções de leitura. O que torna essa escolha organizacional efetiva na construção da história contada é que, além de fazer parte de sua organização formal, essa necessidade de correção também concorre para a formação de um dos eixos temáticos, da história. Dentro da narrativa, a deterioração do estado da memória do senhor que aparece na primeira variante da capa será parte preponderante em relação às memórias do narrador sobre sua infância e os fatos ligados ao seu irmão.

O detalhe a seguir mostra duas representações de uma barra de chocolate, posicionadas em dois momentos diferentes na página, distantes narrativamente, já que cada uma estará cercada por uma grande quantidade de painéis a serem lidos, mas alinhadas verticalmente. A aparência geral do desenho é idêntica: prédios vermelhos sob um céu amarelo queimado e um círculo vermelho em primeiro plano sobre o qual se encontra o logotipo do doce. Em sua representação mais acima se lê “*Uptown* milk chocolate” e, na segunda, “*Downtown* milk chocolate”. A essa segunda representação segue horizontalmente um painel sem bordas traçadas, contendo apenas uma digressão verbal do narrador: “Espere... era *Downtown*... o nome era chocolate *Downtown*. Como eu pude esquecer *isso*? Mandamos pra ele uma caixa deles, inclusive”. Justaposto horizontalmente a esse texto está um painel onde a mãe coloca coisas em uma caixa e o narrador alcança um pacote para ela e diz: “Podemos colocar *isso* também?”.



Figura 44 – detalhe da HQ anterior, de Chris Ware.

O que se estabelece através dessas oscilações, tanto narrativas quanto formais, não é uma construção de aleatoriedade, já que todas as suas partes concorrem para o mesmo sentido: a construção da figura do irmão mais velho e seu desfecho trágico. Mesmo a história do pombo, aparentemente paralela, pode ser tomada como uma digressão do velho, juntando as memórias sobre as histórias em quadrinhos sobre animais que tentava fazer com o irmão com sua morte por atropelamento no dia de ação de graças. O que ocorre efetivamente é uma convergência entre o tema da história e a organização de sua leitura. A necessidade de correção e a busca de um encadeamento linear para o caminho de leitura se tornam signos metalinguísticos para aquilo que é narrado: assim como na leitura, a memória do narrador procura determinar uma linearidade, esquece certas passagens e precisa se corrigir, o que só ocorre através de pequenos ajustes e reconsiderações de certos momentos. Ware iguala, assim, a correção da leitura e correção da

memória fazendo com que o leitor, ao necessitar do processo de correção para constituir sua leitura, experiencie a busca do senhor idoso pela reconstrução da memória do irmão.

Como visto, a ordem ocidental de leitura indicará sempre uma possibilidade de ordenação para os textos verbo-visuais, mas outros fatores rítmicos como a preponderância visual de alguma das figuras ou a ambiguidade de encadeamento verbal ou visual entre versos pode relativizá-la, torná-la imprecisa ou mesmo nula. Em todo caso, duas considerações percebidas de possíveis encadeamentos de segmentos textuais, não serão desfeitas com a eleição de qual seria a ‘correta’ ou ‘incorreta’. A leitura verbo-visual tende a agregar a variabilidade de leituras, mesmo as aparentemente aleatórias, sob uma mesma lógica.

O sentido dos textos aqui analisados não é aleatório, mas o caminho através do qual ele será formulado na leitura é elaborado através de ambiguidades relativas ao encadeamento das unidades rítmicas. Essas ambiguidades ocasionam tentativas de junções que podem tanto se corrigir quanto se sobrepor umas às outras, muito mais do que direcionamentos únicos. Como dito anteriormente, isso indica que a unidade rítmica visual e verbo-visual, seja o painel ou uma configuração visual de palavras, possui independência suficiente para que suporte essa interrupção da leitura sem impedir sua realização posterior. Essa ideia acarreta a consideração de uma característica bastante importante relativa às duas formas textuais analisadas, a consideração do nível metalinguístico como integrantes de seus processos organizadores, quando a busca do encadeamento se torna integrante à formação do sentido do texto. A assertiva de Philadelpho Menezes, dizendo que todo o poema concreto é, em certa medida, metalinguístico, pode também ser apontada como uma característica importante dos textos verbo-visuais como um todo. Os exemplos aqui discutidos permitem considerar este um ponto em comum entre história em quadrinhos e poesia visual moderna. A autorreferencialidade metalinguística torna aparente a consideração do funcionamento do texto como a construção espacial através de fragmentos sem que isso impossibilite a construção textual do poema ou da narrativa.

3.5.3 – Leituras paralelas dialógicas contrapontísticas

Derivado do estabelecimento de conexões múltiplas e não lineares entre os fragmentos, elaborada acima, há ainda outro efeito possível a partir das liberdades de encadeamento potencial

proporcionadas pelas unidades rítmicas verbo-visuais. Como visto, os encadeamento potenciais propiciam a criação de significações paralelas dentro do processo de interpretação do texto, normalmente formando fragmentos textuais dependentes e descontinuados que derivam da leitura principal. É o uso dessa ideia como mecanismo sistematizado que torna possível o estabelecimento de uma relação dialógica entre os vieses da leitura como um efeito. Ainda mais uma vez é o *Coup de Dés* que inaugura essa forma de organização na poesia visual moderna. A interconexão entre os tipos textuais analisadas no capítulo 02 indicaram um duplo estado do texto mallarmaico: a consideração de diferentes texto que dividem o mesmo espaço, marcados pelas formas tipográficas diversas; um texto geral, formado pela relação entre todas as formas tipográficas que compõem seu todo. Tome-se como exemplo a penúltima e a última sequência de suas páginas abertas, onde apenas dois tipos formam os blocos textuais, um em letras maiúsculas e outro em minúsculas. A leitura verbal é precedida pela visualização da página, logo as diferenças tipográficas são constatadas antes de sua decodificação verbal.

Seguindo-se a lógica da precedência visual, a primeira formulação verbal realizada será, possivelmente, a ocasionada pelas letras maiúsculas, tanto pela maior visibilidade quanto pela pouca ocorrência nas páginas. Essa segunda característica facilita a inferência de encadeamento sintático entre os poucos fragmentos verbais em letras maiúsculas na página, que formam a sentença “RIEN/ N’AURA EU LIEU/QUE LE LIEU”³⁷⁷, na penúltima e “EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE/ UNE CONSTELLATION”³⁷⁸, que mesmo entre páginas, e cercados por uma quantidade considerável de textos possibilita a construção de uma frase. Lidos dentro do contexto maior, entre os diferentes tipos, as expressões em maiúsculas se tornam parte de construções mais complexas que, mesmo sem uma determinação sintática, direcionam a leitura dos fragmentos em blocos totalmente diferenciados das construções anteriores. A leitura da sequência verbal como um todo, que tomando-se a leitura da página dupla como unidade fica: “RIEN/ de la mémorable crise/ ou se fût/ accompli en vue de tout résultat nul/ l’évènement/ humain/ N’AURA EU LIEU/ une élévation ordinaire verse l’absence/ QUE LE LIEU/ inférieur clapotis quelconque comme

³⁷⁷ Na tradução de Haroldo de Campos: NADA/TERÁ TIDO LUGAR/ SENÃO O LUGAR. In: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS. 2010, s/n.

³⁷⁸ EXCETO/ TALVEZ/ UMA CONSTELAÇÃO. Idem, ibidem, s/n.

pour dispenser l'acte vide"³⁷⁹. Essas opções estabelecimento de conexões modifica as relações sintáticas entre as palavras.

A expressão “n’aura eu lieu”, que na consideração das maiúsculas tem “rien” como sujeito anteposto, passa, na consideração do todo verbal a se coordenar com “une élévation ordinaire verse l’absence” como sujeito posposto, dando a “rien” a posição de advérbio de “de la mémorable crise”. Essas ligações aparecem como possibilidades de conexão, que se constroem constantemente e, como já colocado anteriormente, não desagregam os sentidos sintáticos da leitura anterior. Essa característica dá ao texto do *Coup de Dés* seu estado de multiplicidade manifesta. As relações entre os agrupamentos textuais nunca se fecham em um bloco linear, mantendo sempre pontos de ausência de determinação de univocidade sequencial que impedem o estabelecimento de um único texto e sentido de leitura.

Ritmicamente, essa ordenação torna o texto uma sucessão de *enjambements* plurais e entrecruzados. O corte visual constante permite que mais de um encadeamento sintático seja realizado a partir de um fragmento em relação às diferentes unidades rítmicas que o cercam. Essa característica faz com que o poema se forme através de uma constante criação e reavaliação rítmica. Cada encadeamento sintático realizado através do espaço formula um agrupamento melódico e semântico que modifica a compacidade do discusso e provoca outras dinâmicas de encadeamento e contraposição. Esses diferentes agrupamentos rítmicos se sobrepõem sem se apagarem, o que torna a página do *Coup de Dés* uma incessante formulação rítmica e discursiva.

Tão importante quanto a ausência de determinação conectiva é o fato de que todos os agrupamentos viabilizados pela fragmentação e diferenças tipográficas concorrerão no *Coup de Dés* para o mesmo sentido. Tanto as frases menores que o leitor forma, ao decidir por uma ou outra ideia de seleção, pontuação e recorte, quanto as tentativas de abarcar o texto como um todo se tornam parte de seu sentido interpretativo. Os diversos vieses interpretativos estruturados pela leitura, além de dar ao texto sua multiplicidade, também constrói entre eles uma relação proveniente da junção de coexistência e identidade temática que os define. Mas antes de definir essa característica, pode-se mostrar com ela também se torna possível nas histórias em quadrinhos, através de uma página de *Watchmen*.

³⁷⁹ NADA/ da memorável crise/ ou se houvesse/ cumprido em vista de todo resultado nulo/ o evento/ humano/ TERÁ TIDO LUGAR/ uma elevação ordinária verte a ausência/ SENÃO O LUGAR/ inferior marulho qualquer como para dispensar o ato vazio, idem, ibidem.

A relação de múltiplo encadeamento entre perspectivas textuais pode ser pensada de maneira aproximada à descrita sobre o *Coup de Dés* também no terreno intersemiótico das histórias em quadrinhos, a partir do entrecruzamento de suas linhas narrativas. O relativo isolamento do signo na espacialidade da página de uma história em quadrinhos permite que uma composição a partir de fragmentos de diferentes perspectivas narrativas se multiplique exponencialmente. Na composição de um mesmo painel, textos verbais como o recordatório e o balão de fala relativos a qualquer parte ou pontos de vista da narrativa podem ser organizados no mesmo painel, junto com um desenho que, por sua vez também pode ser relativo a qualquer outra parte da narrativa. A HQ *Watchmen*, é um exemplo do uso ostensivo dessa ideia. Sua organização compõe uma multiplicação de diferentes perspectivas textuais, que ordenam um nível complexo de interações sógnicas a partir da coexistência dessas perspectivas no espaço comum do painel e do arranjo destes na página.



Figura 45 – página de Watchmen, de Alan Moore e David Lloyd

Watchmen é uma HQ que traça um panorama da guerra fria

através de uma história de super-heróis. A tipos normalmente ligados a representações sociais caricatas, seu autor, Alan Moore, contrapõe a complexidade sociopolítica do auge da guerra fria nos anos 80 e incorpora a ela as consequências da existência de seres superpoderosos. Moore realiza uma aproximação a parâmetros da física pós-einsteiniana como metáfora para lidar com essa complexidade. Essa escolha metafórica centra-se principalmente em representações baseadas em princípios das organizações não euclidianas da realidade, que compreendem como ordenações mais complexas o que a física newtoniana tomava como caótico. Moore se utiliza de conceitos da geometria não-euclidiana como auto-semelhança em escala e dependência sensível das condições iniciais, transpondo-as para a justaposição dos textos unisemióticos de diferentes vieses narrativos no mesmo painel.

A página reproduzida na página anterior acima, a 12^a do capítulo 05 mostra dois momentos da narrativa de Watchmen sendo entrecruzados, através da interpenetração do texto verbal de um momento narrativo sobre o viés imagético de outro. O primeiro é o jornaleiro que conversa com o garoto que lê uma revista em quadrinhos e a própria história em quadrinhos lida pelo garoto. Como pode-se lembrar, por ser caracterizada pela estaticidade, todos os elementos das histórias em quadrinhos são justapostos no mesmo plano de expressão. Tanto elementos visuais (concretos ou conceituais) quanto os textos verbais (sejam representações de falas, logo, um signo temporal transposto para a espacialidade, sejam representações de textos escrito) dividirão lugar dentro do mesmo painel. Moore, faz com que todos os detalhes representados nessa página tenham, em diferentes níveis, relação com a trama principal: da história narrada no quadrinho lido pelo garoto, aos autores ficcionais dessa história, dos detalhes visuais presentes no painel aos comentários do jornaleiro e às aparições fortuitas de personagens.

O primeiro painel representa graficamente a visão subjetiva do jornaleiro lendo uma manchete de jornal sobre a tensão política internacional, diretamente ligada ao mistério que dá origem à obra. Acima do jornal aparece, na esquina do outro lado da rua, uma lixeira e ao lado dela um grupo ao lado da placa de um abrigo antinuclear. Além do texto da fala do jornaleiro há um recordatório em contornos que simulam papel antigo pertencente à revista em quadrinhos *Contos do Cargueiro Negro*, cuja história *O Naufrago*, o menino ao seu lado lê desde a página 03 desse capítulo. É possível notar primeiramente o

contraponto entre o falar cotidiano e fático do jornaleiro, carregado de lugares comuns, e os recordatórios do naufrago, em tom romanesco e melodramático. A fala do jornaleiro ao comentar a ameaça nuclear “vou te contar, essa confusão toda me dá uma sensação esquisita, sabe?” é posta ao lado do recordatório “havia uma gaivota em meu estômago” do narrador da HQ de piratas (que estava em uma balsa em alto-mar e havia literalmente devorado uma gaivota). Cada texto é isolado dentro do painel, mas a coexistência no mesmo espaço intersemiótico instiga a necessidade de combinação das perspectivas das falas que estão no mesmo painel. Assim, através das semelhanças entre os dois textos, formula-se uma potencial conexão semântica entre a “sensação esquisita” e a “gaivota no estômago”, com o sentido de um comentário indireto entre fala e recordatório.

O segundo painel mostra um desenho da revista em quadrinhos *Contos do Cargueiro Negro*, seu recordatório e uma fala do jornaleiro. A interação se dá entre a figura do naufrago que se segura no mastro improvisado e a fala do jornaleiro, que diz não saber “até quando a gente vai aguentar”. O terceiro painel mostra o jornaleiro de costas, como um afastamento da visão do primeiro quadro, a interação se dá entre a fala do naufrago “eu havia engolido carne demais, havia engolido horrores demais” e do jornaleiro “a terceira guerra é um pesadelo, os únicos que chegam a pensar numa coisa dessas são os fabricantes de armas”. O quarto quadrinho mostra novamente a metanarrativa do naufrago, seu recordatório e a fala do jornaleiro. No original a fala do jornaleiro, que fala sobre lucro é expressa através da sentença “this guys are going to make a *killing*”, possibilitando a interação com os “carniceiros” a que o naufrago se refere.

A interação entre diferentes níveis de compreensão no quinto quadrinho por sua vez não acontece entre o jornaleiro e a história do naufrago, mas com a cena que ocorre ao fundo do painel. A fala sobre a ganância dos fabricantes de armas toma toda a parte de cima do quinto quadrinho. “Eles são gananciosos. Querem um dinheiro que não vão ter tempo para gastar. Será que ninguém vê os sinais? Ninguém vê onde isso vai dar?” A última parte da fala está acima da esquina na diagonal contrária ao jornaleiro, e nela encontra-se o mendigo Walter Kovacs, com sua placa sobre o apocalipse. A organização da imagem e o ângulo escolhido para representá-la faz com que se forme uma configuração em que sob o fim da fala do jornaleiro, apareça Kovacs com sua placa “*O fim está próximo*”, e estes dois estão sobre a manchete do jornal, em que se vê as notícias sobre a tensão internacional crescente. Desta forma

organiza-se em uma linha vertical de leitura de diferentes signos entre os vieses narrativos, uma espécie de resposta pessimista à questão retórica feita pelo jornalista: a situação posta aponta para o fim do mundo. A um só tempo é uma espécie de apontamento irônico para o nível de interação entre os signos que formam a narrativa, tem o sentido de interligar duas outras linhas narrativas, aponta para acontecimentos futuros da trama e também mostra a configuração de um das principais ideias formadoras da história: a aproximação iminente de um desastre.

No sexto painel é retomada a interação entre narrativa e metanarrativa através da interação do *nojo* na fala do jornalista (“Viu só? É apatia! Todo mundo se alienando em gibis e na TV, que nojo”) e no *vômito* da imagem e do recordatório do naufrago (“O coro assassino das gaivotas não aliviou minha náusea e eu caí de joelhos para vomitar. Entre as madeiras o contramestre Ridley me fitava”). No sétimo e oitavo painel mantêm-se a ocorrência da interação entre as divagações do jornalista e a situação do naufrago. No sétimo painel entre a “estranha lucidez” que a mortalidade causa no naufrago (“o súbito confronto com a mortalidade suscitou em mim uma estranha lucidez”) e as divagações sobre o fim do mundo pelo jornalista (“Quer dizer, tudo isso pode sumir, gente carros, televisão, revistas... até a palavra *sumir* vai sumir”).

No oitavo painel, a fala do jornalista (“os jornalistas entendem eles veem o cenário todo”). Perde-se nessa tradução a interação com o desenho, no qual é retratado o reflexo transtornado do naufrago na água do mar, já que a palavra cenário traduz no texto original a palavra *picture*, que pode indicar quadro, cenário ou foto. O nono painel mostra a interação das três linhas narrativas presentes nesta página, a metanarrativa de *O Naufrago*, lida pelo garoto, as divagações do jornalista, e a narrativa principal do capítulo, a investigação do vigilante Rorschach, indicada nesta página apenas como um detalhe gráfico. O plano pictórico mostra a mesma configuração do painel inicial dessa página, a visão subjetiva do jornalista lendo o jornal, voltado para a esquina em frente onde há a lixeira e a placa de abrigo radioativo, onde Kovacs/Rorschach revira o conteúdo do lixo, encostando sua placa ao lado da lixeira.

Primeiramente pode-se apontar a conexão entre os dois textos verbais. No recordatório, o naufrago diz não reconhecer o todo nas partes da face que vê (“seus olhos, o nariz e os málares pareceram-me familiares, mas não consegui associar a alguém que eu conhecesse”), enquanto o balão de fala do jornalista (“É a nossa maldição. A gente vê que tudo está ligado. Tudo ligado.”) coloca, ao contrário, a maldição de

ver a ligação entre tudo. Além da relação aparentemente contrária à reiteração que os dois textos estavam estabelecendo desde o início da página, o sentido da interação entre textos e o plano pictórico neste painel indica um nível de interconexão bastante alto entre as várias linhas narrativas da obra: a situação de tensão internacional expressa na manchete de jornal é resultado direto da trama centra de *Watchmen*; a placa que avisa sobre o abrigo nuclear, além de sublinhar a ameaça nuclear que paira sobre o mundo, está no cruzamento do ponto zero da explosão/teletransporte que mata metade da cidade; a história em quadrinhos lida pelo garoto foi roteirizada por uma das pessoas que ajuda involuntariamente a engendrar o plano de destruição em massa aquitetano; o mendigo Walter Kovacs, que revira o lixo, é a identidade civil do super-herói Rorschach, que investiga a morte do Comediante, mote do início da trama. Além da ligação entre as linhas da narrativa, cria-se uma linha circular de leitura do painel que, em sentido horário mostra o texto do naufrago, a fala do jornalista, a placa do abrigo nuclear, a manchete de jornal com notícias sobre a guerra e Rorschach/Kovacs com a placa sobre o fim do mundo, unindo a estratégia de ordenação dos signos no painel aos desdobramentos de seus múltiplos sentidos.

A ideia de encadeamentos entre os dados do painel certamente se coloca nas histórias em quadrinhos de maneira diferente da que ocorre entre versos, mas sua comparação pode ajudar a distinguir relações semelhantes entre o que ocorre no *Coup de Dés* e em *Watchmen*. Como o poema visual de Mallarmé já mostrou, a relação espacial entre os fragmentos permite que encadeamentos sintáticos sejam realizados entre fragmentos não contíguos espacialmente, realizados através da semelhança visual, mas também através da viabilidade de construção semântica entre os fragmentos. Nas histórias em quadrinhos, essa ideia deve ser considerada levando-se em conta que, sendo um meio intersemiótico, o encadeamento será uma de suas constantes (o texto verbal que se liga ao desenho por um balão de fala, por exemplo). Da mesma forma, o encadeamento entre os textos verbais será possível em termos similares aos do verso, tanto na poesia visual quanto nas histórias em quadrinhos, como visto no início deste capítulo. A semelhança entre o encadeamento na poesia visual e na HQ é a possibilidade de concatenação entre fragmentos de vieses textuais não contíguos, mas que dividem o mesmo espaço. Este por sua vez agirá tanto como delimitador quanto como indicador de interligação. Assim, mesmo o encadeamento de um texto verbal com o desenho pertencente a um viés

narrativo totalmente diferente será não apenas possível como tenderá à formação de um sentido. No caso de *Watchmen* esse mecanismo será utilizado para criar o efeito de dialogismo entre as linhas que compõem sua narrativa

Parte-se aqui de Bakhtin, que amplia a ideia de diálogo para “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”³⁸⁰. Essa concepção permite que a relação entre textos possa ser considerada uma relação dialógica, já que “o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc”³⁸¹. É nesse mesmo sentido que as orações formadas pelos fragmentos do *Coup de Dés* agem sobre a leitura da integralidade do texto e os vieses narrativos de *Watchmen* interagem para além da construção do texto como um todo. Entre os vieses, forma-se o que se pode considerar *uma relação dialógica entre perspectivas textuais paralelas* constantemente formuladas e reformuladas na leitura.

Essa relação indica a aceitação de que o sentido do fragmento de um texto verbo-visual espacial mantém uma característica de ambivalência enquanto signo: ele forma conexões textuais, logo entra em uma cadeia de significação, mas mantém ao mesmo tempo uma conectabilidade potencial, que pode tanto explorar o mesmo sentido do fragmento quanto modificá-lo. Esse tipo de interação cria uma oscilação na cadência do ritmo de leitura que, ao mesmo tempo em que vai compondo o sentido textual, é interrompida para que leituras paralelas sejam ordenadas, sem que se sobreponham. Nesse sentido *Watchmen* também se aproxima do *Coup de Dés*, pela estruturação a partir da concepção de contraponto. Assim como em seu uso musical, criam linhas textuais que são, ao mesmo tempo, textualidades diferentes e complementares, que formam um todo maior sem que se fundirem. Além das aproximações baseadas no encadeamento rítmico, ainda é possível verifica duas outras definidas pela característica da página como unidade, ou seja, proximidades relativas às possibilidades gráficas dos significantes como mancha no branco da página.

3.5.4 – Tridimensionalização do branco da página

³⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012, p.117.

³⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 118.

A ideia de *página como unidade* permite pensar aproximações a partir do uso de seu espaço, como no caso campo de estabelecimento textual tridimensional. Novamente o *Coup de Dés* poderia ser tomado como exemplo extremamente elaborado do uso da página, já que uma de suas mais importantes significações visuais é a do texto como céu noturno, ou seja, de um espaço tridimensional incomensurável. No entanto, a própria ideia de constelação implica pensar em uma planificação do espaço, desconsiderando as distâncias em profundidade entre as estrelas e concebendo-as como justapostas no mesmo plano. Da mesma forma, sua aproximação com a partitura é também realizada através dessa conceituação de um plano. A tridimensionalidade do céu / página / partitura não é, no entanto, negada na leitura de *Un Coup de Dés*, podendo ser inferida através dos diferentes tamanhos tipográficos.

Experimentos posteriores, no entanto, utilizaram a criação de profundidade na página de forma mais central à leitura, como é o caso da obra *Festa Patriottica/Manifestazione Interventista*, de Carlo Carrà analisada no capítulo anterior, que cria em sua obra a ideia da visão aérea de uma cidade através de um eixo vertical em profundidade na página. Essa não foi, entretanto, a única nem a primeira incursão da poesia visual moderna nesse âmbito de experimentação.

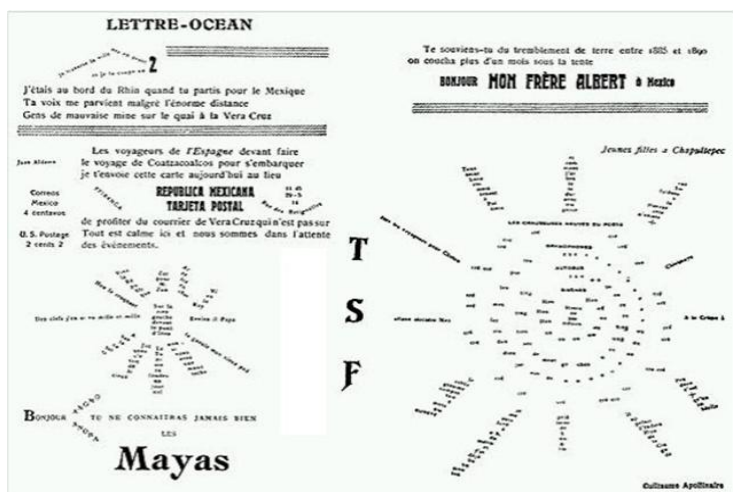


Figura 46 – Lettre Ocean, de Apollinaire.

A obra *Lettre-Ocean*, de Apollinaire, que precedeu e influenciou o trabalho de Carrà apresenta, nesse sentido, o primeiro uso mais específico da ideia da página como um eixo vertical. Criada a partir da correspondência com seu irmão Albert, *Lettre-Ocean* mescla em seu texto verbal arranjos lineares e visuais, encerrando, na parte visual, duas formações circulares formadas pelos arranjos das palavras. Formadas por frases, palavras e onomatopeias, representa o eu-lírico lendo a carta enviada por seu irmão, que está no México. A leitura é trabalhosa, mas sua decodificação descortina uma oscilação entre duas perspectivas complementares de leitura e de perspectiva espacial, o texto da carta visto a partir de um ângulo subjetivo, o que é evidenciado nos excertos do texto em linhas horizontais na parte de cima, e a organização espacial visual na metade inferior da obra.

A parte superior das duas páginas é formada por uma sequência de texto verbal linear entremeada por algumas modificações de origem unicamente visual e verbo-visual, que toma aproximadamente metade da página esquerda e uma pequena parte da direita. A parte inferior compõe-se de duas formas circulares, uma menor à esquerda e uma maior à direita formada por frases que se irradiam em raios que formam a circunferência central, onde é colocada outra sentença. Na página esquerda é ainda colocada uma configuração que lembra a forma de uma flecha sobre a palavra MAYA (Maia). Bohn assinala a forte influência do cubismo que “decomposed an objet into its parts, seen from different angles, and regrouped them in two-dimensional patterns”³⁸², nessa obra.

O texto horizontal é claramente uma representação da carta, com o tom íntimo de conversação entre irmãos. Reporta algumas impressões de Albert, irmão de Apollinaire em viagem ao México (“Gens de mauvaise mine sur le quia à la Vera Cruz”³⁸³) e uma lembrança de infância comum ao dois a página à direita (“Te souvenirs-tu du tremblement de terre entre 1885 et 1890 on couche plus d’un mois sous la tente”³⁸⁴). as marcações visuais nessa parte do texto são relativas a elementos que emulam características ou nomes de elementos postais (Correos de México, REPÚBLICA MEXICANA TARJETA POSTAL, U.S. Postage 2 cents 2 etc), exceto pela frase que forma um triângulo

³⁸² BOHN, op. cit., p.17. Decompunha um objeto em partes, vistas de diferentes ângulos, e as reagrupam em padrões bidimensionais. (tradução da tese)

³⁸³ APOLLINAIRE, op. cit, s/n. Gentes de cara feia sobre o cais em Vera Cruz. A tradução é de Álvaro Faleiros.

³⁸⁴ Idem, ibidem, s/n. Tu te lembras do terremoto entre 1885 e 1890 / dormimos mais de um mês na barraca.

escaleno (em que as medidas dos três lados são diferentes) aberto, cujo texto verbal (je traverse la ville/ nez en avant/ et je la coupe em 2³⁸⁵) em que o número dois é também utilizado como uma figuração caricata de um nariz visto de lado, um primeiro exemplo de uso de caracteres como figura, característica que depois seria desenvolvido em caligramas como *Voyage* e *La Colombe poignardée et le jet d'eau*. As linhas trêmulas que cruzam horizontalmente a página são uma representação de linhas telegráficas, logo também apontando para comunicações de longa distância. Como indicado, essa justaposição de elementos permite ler a “parte horizontal” de *Lettre Ocean* como uma representação de uma visão subjetiva da carta enquanto esta é lida, sendo o triângulo com o “nariz” um único toque estritamente visual.

A segunda metade vertical, onde a configuração é mais flagrantemente visual, tende a uma maior complexidade de leitura, já que sua ordem de apreensão é dada pelo leitor, apesar de alguns destaques visuais poderem ser utilizados como entrada para a ordenação das frases espacialmente colocadas. Da esquerda para a direita o primeiro círculo apresenta treze frases que representam diferentes concepções políticas (Vive la République/ Vive le Roy/ Evviva il Papa/ À bas la calotte³⁸⁶) e trechos de conversações (Hou le croquant/ le gueule mon vieux pad / Arrêtez le cocher³⁸⁷), entre outras. Sua aparência visual lembra um molho de chaves, o que encontra ressonância na frase “des clés j’en ai vu mille et mille”³⁸⁸. Bohn, por exemplo toma essa ideia como relativa aos slogans como pretensas “chaves” para as ideias sociais articuladas verbalmente no poema.

No entanto, mesmo tomando essa ideia, a frase central (“sur la rive gauche devant le pont d’Lena”) indica a ideia de localização e, logo, um ponto para onde convergem essas diferentes vozes e ideias. *Lettre-Ocean* se utiliza de um parâmetro futurista para essa configuração, colocar o leitor no centro da experiência, ou no centro do quadro, como Marinetti coloca no manifesto da pintura futurista. Vista por esse ângulo, a configuração se organiza como uma vista aérea do lugar onde se encontra o eu-lírico. Transportada para a formação circular maior, essa ideia mostra uma ampliação da mesma situação, a que se soma, entre as frases periféricas e a central, quatro camadas concêntricas de

³⁸⁵ Idem, ibidem, s/n. Atravesso a cidade / nariz avante / e a corto em 2.

³⁸⁶ Idem, ibidem, s/n. Viva a república / viva o rei / viva o papa / abaixo a batina.

³⁸⁷ Idem, ibidem, s/n. Fora o vilão / te cala meu velho pad / pare o cocheiro.

³⁸⁸ Já vi milhares e milhares de chaves.

onomatopeias nominalmente designadas (les chaussures neuves du poete – cré cré ... / gramophones – zzzz... / autobus – rrrrooooo... / sirenes – hou hou...). As frases agora parecem mais ligadas a conversações do que a comoções públicas coletivas, além representar prováveis excertos da resposta de Apollinaire à carta de Albert. Bohn, por exemplo, diz que a frase “Touissant Luca es maintenant à Poitiers”³⁸⁹ indica que Apollinaire “informs his brother of the whereabouts of an old friend”³⁹⁰. Essas referências orientam a leitura do texto verbal central como o envio de um telegrama a partir de uma torre. A frase que fica ao centro dessa configuração, “Haute de 300 metres”, em conjunto com a localização mostra que esse lugar indica especificamente o alto da Torre Eiffel.

Segundo a interpretação de Bohn, essas localidades funcionam como uma espécie de cenário, em cujo centro está a figura do poeta: “the center of the poem is occupied by *the poet* (Apollinaire) standing standing somewhere between the Pont d’Lena and the Eiffel Tower”. No entanto, essa interpretação parece partir de uma concepção da obra como análoga à pintura, um todo individual. A ideia é totalmente justificável dadas as relações de Apollinaire com o futurismo, o cubismo e, posteriormente, o surrealismo, mas, levando-se em conta os próprios parâmetros que deram base posterior para experimentações futuristas, essa leitura parece se contradizer nesse ponto específico. Isso porque a ideia da percepção do poeta se coloca como central nas duas configurações circulares que ordenam a obra. Colocá-lo entre elas, apesar de fazer mais sentido ao se pensar uma analogia com o quadro, desfaz a centralidade da experiência do eu-lírico. Aqui a analogia com as histórias em quadrinhos pode ajudar a pensar a coerência da obra sem desfazer a ideia da centralidade da experiência. Vista como organização de uma sequência espacial, *Lettre-Ocean* pode ordenar mais de um momento de conjunção de percepções nos dois círculos, o que torna *Lettre Ocean* a obra de Apollinaire mais próxima da organização das histórias em quadrinhos.

Como o próprio poema coloca, o poeta atravessa a cidade em dois, e esse amálgama de impressões, pensamentos, lembranças e de rememoração ou releitura da carta que compõem a obra surgem não de um momento mas dessa travessia. Nesse sentido tem-se dois momentos centrais que emulam inclusive o alcance da percepção permitido pelos

³⁸⁹ Dia das Bruxas, Louie está agora em Poitiers. (Tradução da tese, para Álvaro Faleiros: Todos os santos Luca é agora em Poitiers, *ibidem*.)

³⁹⁰ Informa seu irmão sobre a situação de um velho amigo.

lugares. Sobre a margem esquerda da ponte de Lena, em meio a uma multidão que grita posicionamentos políticos contrários, a percepção do eu-lírico é mais restrita ao meio em que está, às vozes ao seu redor e seus pensamentos. No segundo momento, pelo contrário, sobre a Torre Eiffel, a conversa à sua volta, apesar de se tornar mais reservada, é menos massiva já que agora, apesar do aumento do diâmetro, está em um lugar mais restrito horizontalmente. Por outro lado, a percepção do eu-lírico recebe impulsos de uma amplitude muito maior. Somam-se às vozes e ao pensamento/resposta da carta ao irmão os sons do tráfego urbano e mesmo o som dos próprios passos do poeta (“os sapatos novos do poeta”). Contíguas geograficamente, essas duas localidades, a Ponte de Lena e a Torre Eiffel tornam o espaço da página uma representação tridimensional da vista aérea dessa localidade. A página se torna, então uma junção de planificação, através das representações da carta, onde se lê o papel como papel, e a página como eixo vertical de observação do eu-lírico.



Figura 47 – Detalhe de página de *À sombra das torres ausentes*, de Art Spiegelman

A tira acima é aparte inicial de uma das páginas que compõem a obra *À sombra das torres ausentes*, de Art Spiegelman, coletânea de quadrinhos de uma página sobre os atentados de 11/9 de 2001 em Nova York. Suas páginas se organizam por diversas narrativas breves ao mesmo tempo isoladas e interdependentes, que lidam com diversos aspectos da situação político-social dos EUA pós atentado em conjunção com lembranças autobiográficas e correlações com histórias em quadrinhos do início do século XX. Nela uma autorrepresentação de Spiegelman com uma águia careca, símbolo dos Estados Unidos, atado ao pescoço disserta sobre o stress pós-traumático enquanto a águia grita slogans entre o irônico e o absurdo, que analisam as reações da época:

“Tudo mudou”, “Saíam para comprar” e “Tenham medo” são descrições mais realistas da paranoia incitada pelo comportamento midiático e político.

Spiegelman, que segundo seu próprio testemunho morava muito próximo ao ponto zero de ataque, chama a águia de albatroz em uma referência à metáfora para peso psicológico advinda do poema *Rime of the ancient mariner*, de Coleridge. A rememoração é abertamente ligada à ideia de paranoia, e o tom é circular e auto-irônico, como um reflexo ácido às consequências sociais do atentado. A águia americana colocada como um signo de azar ilustra o cenário de ilogicidade e direcionamento protofascista norte-americano, exposto e analisado por Spiegelman. A partir do segundo quadro essa tira passa a uma consideração tridimensional dos painéis. Cada quadrinho passa a ser ordenado como uma moldura progressivamente virada de lado em relação ao ponto de vista do leitor com uma lateral grossa e cinza. Essa visão cada vez mais lateral torna apenas os quatro primeiros painéis legíveis. O quinto e o sexto painéis são vistos de lado, sendo que o último possui dois grafismos (um risco e uma hachura preta e vermelha) que tornam reconhecíveis a representação de um dos prédios do World Trade Center derrubado nos atentados, leitura que transforma o painel anterior na primeira torre atingida. O que Spiegelman faz é transformar os momentos narrativos no motivo do trauma relatado, tornando a própria organização da história uma representação da reiteração do motivo do “Distúrbio pós-traumático” que a autorrepresentação de Spiegelman cita.

A visão do painel em sua perspectiva lateral na tira de Spiegelman, assim como a visão vertical no poema visual de Apollinaire só se tornam possíveis pela consideração de uma profundidade na página, que se ordena de maneira diferente das profundidade gráfica de uma imagem única. A diferença entre a tridimensionalidade em uma obra gráfica como o desenho ou a pintura e a que acontece na poesia visual moderna e nas histórias em quadrinhos é que uma ilustração cria a ilusão tridimensional a partir da formulação de um todo, em que os elementos gráficos emulam a presença de perspectiva visual e de luz. Na página da poesia visual moderna e da história em quadrinhos ela é criada a partir da ordenação de múltiplos elementos que são, por si, fragmentos isolados.

3.4.5 – Alegorização visual do todo textual

As leituras formuladas aqui apontaram a consideração tautológica do caligrama mais como um produto da relação feita entre as parcelas denotativas aparente da imagem e seu título, do que como resultado de sua leitura. Em vez de reiteração, ocorre entre os planos verbal e visual uma relação de circularidade metafórica, em última análise a mesma do poema não visual. A consideração de sua parcela visual como passível dos mesmos processos metafóricos do nível verbal possibilita ver ambos como dimensões convergentes para a organização do todo textual, que dá à visualidade a forma de um dos processos metafóricos centrais do caligrama. *Il pleut* tem a forma da trajetória que marca e reúne em uma só imagem as ideias de tiros, chuva e lágrimas que também se coadunam no texto verbal. Da mesma forma, o caligrama *La colombe poignardée et le jet d'eau* toma a forma de uma cena de lamento à guerra e à falta de amor em uma composição de diferentes metáforas que se ordenam em um arranjo possível apenas por sua leitura visual em coordenação com o texto verbal. O caligrama alegoriza em sua figura visual um eixo importante do poema e irá, consequentemente imputá-lo ou confirmá-lo como central, já que ele será a figura a que o texto retornará, funcionando como ancoramento visual para a leitura verbal a cada necessidade de conexão que se estabeleça através de escolhas visuais de continuidade de leitura em movimento oscilatório.

A ideia de que essa relação possa ser realizada nas histórias em quadrinhos tem seu exemplo mais bem-acabado no quinto capítulo da já citada *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons. Este capítulo é denominado *Fearfull Symmetry*, em alusão alusão ao poema *The Tyger* de William Blake. A citação ao fim do capítulo, bem como seu nome são retirados da estrofe que inicia e acaba o poema:

Tyger! Tyger! burning bright,
In the forests of the night,
What immortal hand or eye,
dare frame thy fearful symmetry?³⁹¹

Esse capítulo é focado no personagem chamado Rorschach, nome retirado do teste de tábuas de Rorschach, figura que o personagem elege como símbolo. A concepção do personagem sobre a vida parte de

³⁹¹ BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p.126. É quase a mesma estrofe que começa o poema, com exceção da palavra *dare* que substitui *could* na primeira estrofe.

um ponto de vista totalmente niilista, para ele não há sentido ontológico na realidade, e este deve ser criado pelo homem. Daí a frase de Rorschach no capítulo subsequente “Existence is random. Has no pattern save what we imagine after staring at it for too long. No meaning save what we choose to impose”³⁹², definição que poderia facilmente ser aplicada ao funcionamento do teste de Rorschach (manchas simétricas sem sentido definido, negras sobre um fundo branco, cujo significado deve ser projetado pelo paciente), que funcionam na narrativa como uma relação metafórica para a visão de mundo do personagem. No desenvolvimento dessa linha de raciocínio, Rorschach elege uma visão totalmente maniqueísta e ultraconservadora como forma de ordenar o caos da existência, o que também é figurativamente relacionado com a simetria da mancha de Rorschach, dois lados igualmente opostos, preto e branco sem gradações.

O capítulo *Terrível Simetria* narra os fatos que levam à prisão de Rorschach e aborda de várias formas a ideia de simetria, centrada na ideia de oposição espelhada: o letreiro do hotel ao lado de onde mora o ex-vilão Moloch é formado por duas letras “R”, uma de costas para a outra, formando uma espécie de crânio estilizado (novamente o sentido saindo mais da interpretação do que da figura em si) e estas letras aparecem por sua vez refletidas em uma poça de água no chão; o pôster da banda *Grateful Dead* na parede da casa onde acontece um assassinato é referente ao disco cujo título é o palíndromo “aoxomoxoa”; e a pasta do caso do super-herói *Comediante*, cujo nome civil não por acaso é Blake, corresponde ao número 801108. Também é grande o número de reflexos propriamente ditos que aparecem durante o capítulo, em poças d’água, espelhos, no mar, em janelas.

Outra forma de trabalhar a ideia de simetria foi realizada através do espelhamento gráfico entre diferentes componentes dos desenhos. Os posicionamentos e gestos de personagens, bem como as composições dos cenários e detalhes visuais aparecem refletidas em formulações que ocorrem entre os painéis de uma mesma página e entre as páginas. Em alguns casos os personagens assumem posições e posturas simetricamente opostas no início e no fim de uma página, em outros, diferentes personagens fazem o mesmo entre painéis idênticos de páginas opostas. Abaixo o primeiro e o último quadrinho mostram

³⁹² MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*, New York: DC Comics, 2005, Capítulo 06, p.26. A existência é aleatória. Sem padrão a não ser o que imaginamos depois de contemplar tudo por muito tempo. Sem sentido a não ser o que escolhemos impor. Tradução da edição brasileira. Idem, ibidem, São Paulo: Editora abril, 1999.

oposições do posicionamento do jornalista e dos detetives, entre as páginas 21 e 22.



Figura 48 – Primeiro e último painel páginas 21 e 22, do 5º capítulo de *Watchmen*.

O espelhamento é mais aparente na pose dos personagens, mas se estende até a configuração do todo do painel como no caso da disposição do último painel da página 21 e do primeiro da página 22 em que um dos personagens mexe em um cartaz com o desenho de um triângulo na parede enquanto o outro lê em primeiro plano. Entre essas páginas o mesmo posicionamento que seria uma repetição de configuração se torna oposto por se tratarem de páginas que dividem uma mesma folha. Similarmente a estes exemplos, pululam, no capítulo inteiro, formas análogas de simetria entre os componentes gráficos do último painel de uma página e o primeiro da página posterior, ou seja, entre cada transição de página e/ou entre o primeiro painel e o último de uma mesma página. Este tipo de arranjo sequencial simétrico ocorre durante quase todo o capítulo e na maioria das transições entre cenas, funcionando como uma amplificação gráfica da ideia central do personagem em cada cena e na ligação entre elas.

No mesmo sentido, é possível notar que a progressão dos focos narrativos no quinto capítulo de *Watchmen* obedece a uma sequência específica. Aparecem, em ordem: a visita de Rorschach ao ex-vilão Moloch; as investigações policiais; a conversa de personagens secundários na banca de jornal entremeada com a meta-história em quadrinhos *O Náufrago*; o convite do super-herói aposentado Daniel Dreibern para a também super-heroína aposentada Laurie Juspezyk ficar em seu apartamento; Rorschach em visão subjetiva retirando sua identidade de super-herói; novamente a banca de jornais entremeada com a HQ *O Náufrago*; a tentativa de assassinar Veidt. Neste momento chega-se ao meio do capítulo, e a partir deste ponto, ocorre seginte

sequência de focos narrativos: após o atentado de Veidt tem-se, novamente; a banca de jornais entremeada à meta-narrativa *O Náufrago*; Rorschach visto subjetivamente retornando à sua identidade como super-herói; Dreiberg e Laurie no apartamento de Dreiberg; a HQ *O Náufrago*; a banca de jornais, os dois investigadores policiais recebendo o telefonema sobre a localização de Rorschach; e finalmente Rorschach sendo preso ao fazer a nova visita a Moloch, que havia sido assassinado.

Ou seja, a partir da segunda metade do capítulo ocorre uma inversão da ordem dos focos narrativos apresentados. Soma-se a essa característica o fato de que cada foco narrativo se utiliza da mesma quantidade de páginas nas suas duas aparições. As vinte e oito páginas que compõem o capítulo podem ser divididas em razão dos focos narrativos da seguinte maneira 6-1-1-1-1-1-4-1-1-1-1-1-6, se pensada em relação a cada mudança de foco narrativo, ou 6-6-4-6-6 se os blocos menores forem pensados como um só. Chegando na metade do capítulo, onde um assassino tenta matar o personagem Adrian Veidt, a ordem de painéis que formam a cena das páginas centrais se configura simetricamente: três painéis em formato de quadrados do mesmo tamanho no lado da extremidade externa de cada página e dois painéis centrais longos, formando as metades de uma mesma ação.

A confluência dessas duas características serve como indicação de que, apesar de a história se desenvolver progressivamente, a consideração da materialidade da obra como um todo permite, assim como no *Coup de Dés* desenvolvimentos de seus processos de significação. Assim, a reiteração da ideia de oposição espelhada é levada até a visualização das páginas em pares opostos, o que mostra que a ideia de simetria se estende até a organização dos painéis nas páginas da obra como um todo. Cada par de páginas opostas possui a ordem de painéis inversa: a primeira página possui configuração oposta à da última página, a segunda é simetricamente oposta à penúltima, a terceira à antepenúltima, etc. Desta forma, cada par de páginas opostas, além de mostrar o mesmo foco narrativo em uma relação de oposição (início e desenlace), formam também um desenho simétrico, idêntico e oposto. Pensando-se a página da história em quadrinhos através da ligação entre grafismos e vazios, a mancha de cada dupla de painéis opostos toma a forma análoga às manchas das tábuas de teste de Rorschach.



Figura 49 – manchas de Rorschach formadas a partir da oposição de páginas no 5º capítulo de *Watchmen*.

A aproximação da narrativa do capítulo 05 de *Watchmen* com os poemas plásticos de Apollinaire é possível de algumas maneiras. Ocorre aqui o mesmo direcionamento criado a partir do título, indicando o viés através do qual os processos metafóricos visuais serão lidos. Através da sua reiteração, a ideia de simetria se torna a baliza a partir do qual a narrativa se organiza, da qual se ordena a ordem em que os fatos são mostrados, da configuração de elementos nos painéis e até do ritmo narrativo.

Soma-se a essa circularidade uma consideração extratextual afim àquela analisada no *Coup de Dés*, que liga sua organização material aos seus processos interpretativos. É uma investigação totalmente exofórica, uma visualização de páginas opostas que implica em segurar as páginas centrais fechadas sobre o meio da revista, que permite a percepção dos momentos narrativos opostos espacialmente como parte de uma mesma figura simétrica abstrata que, por sua vez, mostrará um dos mais importantes desdobramentos do capítulo, a possibilidade de ver a organização da narrativa como uma ordenação de tábuas de Rorschach. Assim como nos caligramas, não existe uma simultaneidade entre a leitura da narrativa e a visualização dessa figura, mas uma tensão entre as duas possibilidades de leitura, uma “dinâmica que se constrói *entre* a leitura como figuração e/ou como texto”³⁹³. Essa característica se organiza na história em quadrinhos, bem como nos caligramas, através da generalização imagética do signo visível (seja ele verbal, visual ou ambos), sob a apreciação dos painéis como manchas

³⁹³ Faleiros, In: Apollinaire. op. cit., p. 25. (grifo da tese)

ordenadas sobre o vazio da página, como forma de possibilitar a visualização de sua imagem geral. Por fim, como em um caligrama, a relação que essa imagem geral estabelecerá com o texto que a forma não será denotativa, mas igualmente metafórica. A imagem criada pelo todo textual do quinto capítulo de *Watchmen* se ordena como uma alegoria visual para as ideias centrais tratadas no texto. As características da tábua de Rorschach, simetria, oposição de contrários, visão em preto e branco, são as mesmas com as quais é descrita a visão de mundo do personagem através do qual o capítulo é apresentado.

Essas breves aproximações mostram pontos de contato entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos a partir de características em comum: A página como unidade, a justaposição estática e o ritmo verbo-visual. Os exemplos acima mostraram que o ritmo verbo-visual ocorre não apenas pela ordenação de signos na página, mas pela dinâmica de interação modificadora entre eles. A espacialização do texto verbal permite que textos versificados e textos em prosa possam ser organizados visualmente sem perder suas características rítmicas próprias. Isso possibilita que as duas formas de texto possam se modificar e complementar igualmente através de oscilações entre as leituras verbais e visuais. Essas características permitem que efeitos estéticos baseados na espacialidade e na organização intersemiótica possam ser considerados comuns à poesia visual moderna e às histórias em quadrinhos,

Conclusões

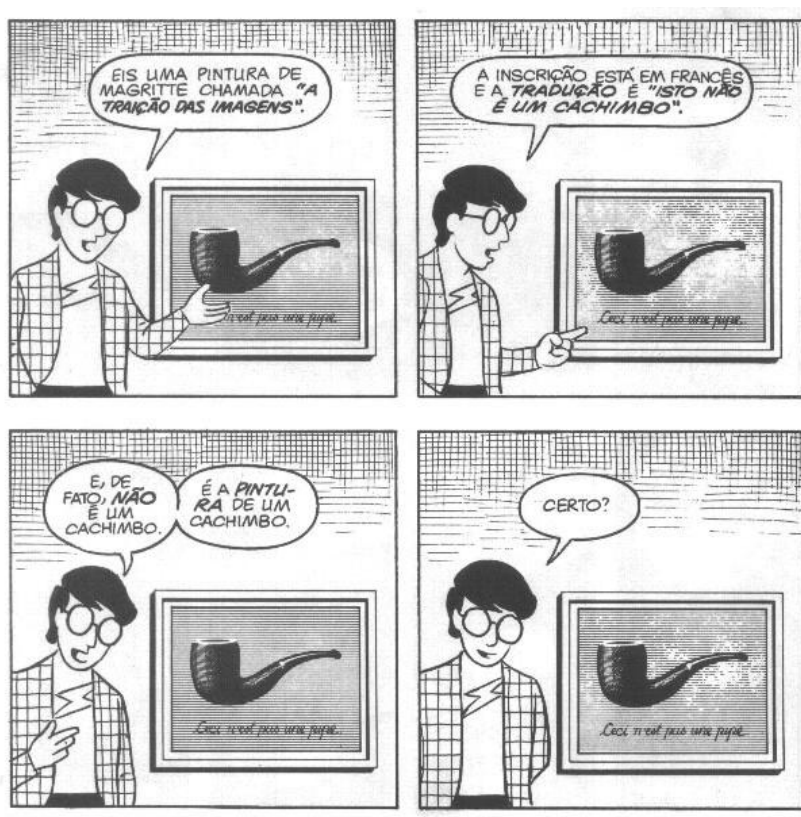


Figura 50 – Desvendando os quadrinhos de Scott McCloud.

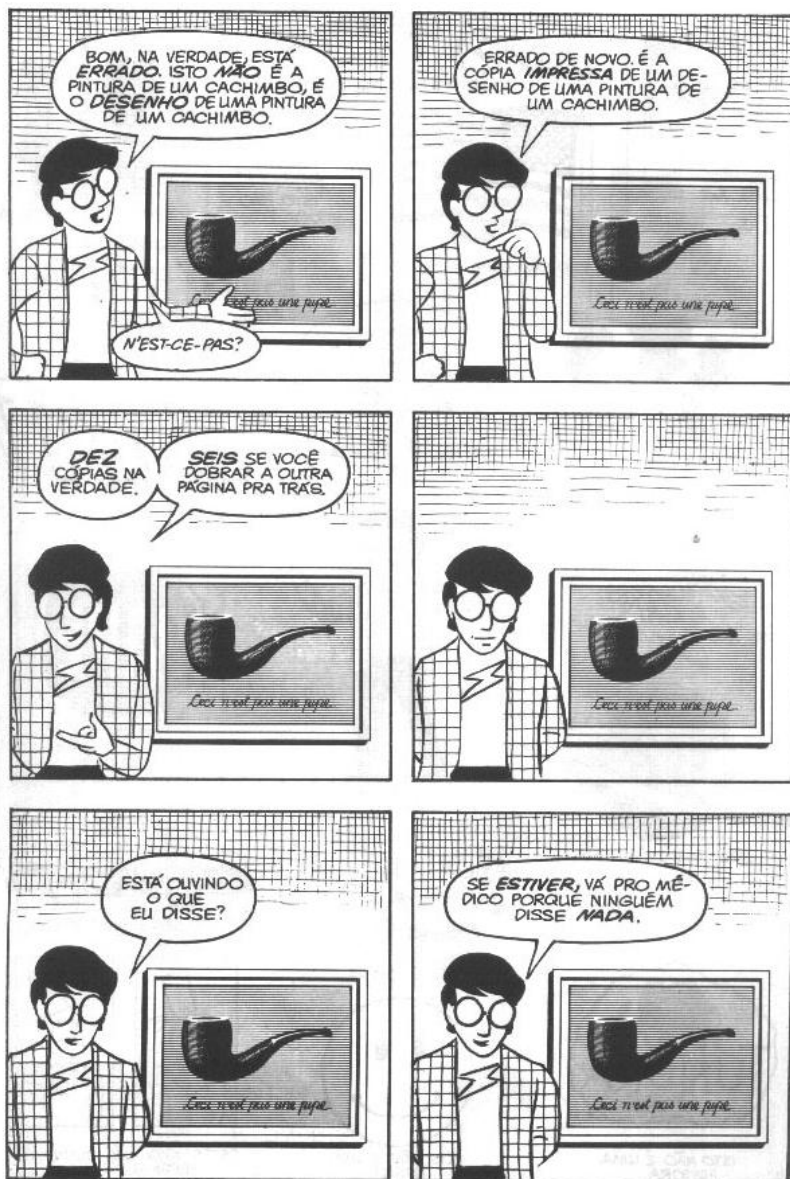


Figura 51 – Desvendando os quadrinhos de Scott McCloud.

V
 OI ?
 LA
CI MAISON
 OÙ NAISSENT
 LES È
 TOI LES
 ET LES DIVINITÉS

CET
 ARBRISSEAU
 QUI SE PRÉPARE
 A FRUCTIFIER
 TE
 RES
 SEM
 BLE

C O U C H É S
 MANTS N
 VOUS E
 VOUS
 SÉ
 PA MES
 RE MEM
 R BRES
 E
 z

e
 m
 u
 f
 i
 u
 q
 é
 m
 u
 l
 l
 UN CIGARE a

Figura 52 – Paysage de Guillaume Apollinaire.

A aproximação entre poesia visual moderna e história em quadrinhos evidenciou duas questões importantes que perpassam as características relacionadas: os parâmetros de consideração dos elementos de recepção textuais e,

principalmente; que tipo de fundamento textual permite a comparação dessas textualidades. A primeira das questões tem implicações relativas ao histórico de prejulgamentos críticos relativo a ambas. Tanto a poesia visual moderna quanto a história em quadrinhos foram repetidas vezes consideradas como unicamente produtoras de significações evidentes. Foram certamente tipos diferentes de prejulgamento. De um lado, a ideia de que o funcionamento da história em quadrinhos é definido por sua previsibilidade, exemplificado pela colocação de Umberto Eco enquanto defende a história em quadrinhos em *Apocalípticos e Integrados*: “a previsibilidade da mensagem é de tal maneira certa, que fornecem, indubitavelmente, um significado já esperado”³⁹⁴. De outro lado, a poesia visual moderna, repetidamente considerada a parte menor ou mesmo o fracasso dos poetas que se propuseram a experimentações nessa vertente e a que já foi atribuída a definição pela previsibilidade, o que também pode ser exemplificada pelas colocações de Foucault de dos poetas concretos sobre o caligrama ser definido pela tautologia.

O que parece é que ambos os tipos de textos são previamente definidos pelas primeiras e mais automáticas impressões causadas no leitor, o que soa estranho se pensados os termos em que gêneros como o poema e o romance são analisados. Nesses casos, apesar do grande trânsito entre relações automatizadas de leitura ou do largo uso de convenções linguísticas e imagéticas, suas análises críticas são realizadas como uma distinção mais precisa entre obra e texto. Assim, dentre os diversos motivos possíveis que se pode elencar para essa particularidade em suas recepções interessa aqui o que é compartilhado por ambas, a constância na indefinição entre o que é, em uma história em quadrinhos e na poesia visual moderna, um dado da obra e o que é produto textual. Na história em quadrinhos, isso pode ser exemplificado

³⁹⁴ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.147.

pela ilusão de dinâmica como sinônimo de deslocamento sógnico (a ideia de que algo se movimenta), assim como a sensação de homeostase entre texto verbal e visual em um painel (a construção de uma cena com um personagem que fala, por exemplo). No mesmo sentido está, em um poema visual da modernidade, a alternância e encadeamento entre leitura de sequências de encadeamento gráfico e sequências realizadas a partir da ordem ocidental de leitura; o estabelecimento de unidade gráfica; a totalmente parcial e insuficiente ligação entre a parcela gráfica da obra e o seu título como direcionador de sentido verbal e gráfico e; a leitura exclusivamente denotativa das composições gráficas.

O que essas confusões demonstram é que tanto na HQ quanto na poesia visual ocorre uma tendência ao apagamento de alguns dos caminhos interpretativos em suas leituras, que levam o leitor a encarar como dado material da obra, sentidos e formulações semânticas que só serão realmente encontradas a partir de sua interpretação textual. Essa característica não é por si um problema, já que toda relação de interpretação textual utiliza ou ao menos passa por mecanismos interpretativos tornados costumeiros através dos tempos. Como Iser já demonstrou, a tendência à naturalização de esquemas interpretativos internalizados é parte dos processos de recepção e processamento de efeitos. Ou seja, o apagamento, na leitura, de um caminho interpretativo não é um problema por si, mas se torna um quando esse apagamento induz à circularidade em interpretações superficiais, nublando entendimentos posteriores às primeiras obviedades.

As duas páginas em que Scott McCloud trata sobre o quadro *La trahisón des images* de René Magritte (figuras 50 e 51) mostram como se dá essa confusão entre a ilusão criada pelo texto e os dados que a criam. A leitura das páginas ocasiona a entrada no fluxo narrativo da história, que ordena a cena em que o personagem (a autorrepresentação cartunizada do próprio McCloud como narrador) se dirige diretamente ao

leitor. Ocorre na leitura aquilo que foi apontado no primeiro capítulo, cada painel é elencado como tema no momento de sua leitura, e o deslocamento entre os painéis permite a projeção interpretativa das ideias que compõem a cena (a movimentação do personagem na cena, a sucessão discursiva escrita que se coloca como voz do narrador, além da homeostase entre ambas que cria a ideia de alguém falando).

O conteúdo do escrito verbal, no entanto, cria uma sequência descritiva que vai da consideração do ponto de vista interno à narrativa até o exame da materialidade que a propicia. Em outras palavras, vai da reflexão sobre o quadro de Magritte dentro do fluxo narrativo até a visão da página como um todo exterior à leitura, onde se dispõem cada um dos momentos que compõem o texto. Essa sequência engloba desde a construção espacial que resulta na percepção de um mesmo objeto dentro da narrativa (dez cópias impressas do desenho de uma pintura de um cachimbo em conjunto com um cartum do autor e um escrito verbal lidas como o quadro de Magritte sendo analisado) até o desnudamento da transformação, na mente do leitor, da parcela verbal do texto na “voz” do personagem. O leitor é retirando do fluxo da narrativa e se torna consciente de que o desenrolar da “cena” que ele estava vendo é na verdade produto de sua leitura. Não existe cena, não existe um quadro sendo discutido, não existe homeostase entre desenho e texto nem voz do narrador, existe uma quantidade de painéis verbo-visuais justapostos através dos quais a projeção interpretativa do leitor anima a cena proposta e se estabelece como texto.

Da mesma maneira, (na figura 52) o leitor é direcionado pela ideia do título como tema no caligrama. O título *Paysage* coordena inicialmente a leitura, que ordena os agrupamentos verbais como uma casa, uma árvore, um charuto aceso e uma pessoa correndo, assim estabelecendo a ideia de uma paisagem/cena (um pouco ridícula, um pouco surrealista de uma pessoa fugindo de um charuto gigante perto de uma casa com uma árvore) e de consequente circularidade entre título e

texto. Como visto, Apollinaire normalmente direciona a primeira leitura gráfica para o nível denotativo de uma imagem que também possui sentido conotativo. Mais isolada, já que não possui a grande quantidade de convenções do texto verbal para a análise do seus níveis semânticos, a metáfora visual se torna muito mais obscura e muito menos intuitiva do que ele. Nesse caso específico, pode-se perguntar qual dos agrupamentos textuais seriam considerados conforme a denominação acima se fossem lidas apenas graficamente. Provavelmente apenas a figura mais abaixo na configuração é mais parecida com seu referente, um desenho antropomórfico simplificado.

O texto verbal modifica a definição do objeto da “paisagem”, apresentando descrições metafóricas que apontam tangencialmente para a parcela gráfica de cada agrupamento e mais fortemente a descrições metafóricas e metonímicas de partes do corpo, da mulher amada e do eu-lírico. O ventre (“Aqui? A casa onde nascem as estrelas e as divindades”), o púbis (“este arbusto que se prepara para frutificar a ti se assemelha”) no caso da mulher, no caso do eu-lírico, o pênis ereto (“um charuto aceso que fumege”) e ambos (“deitados amantes juntinhos vocês se separarão meus membros”) tornam a “paisagem” a descrição de uma cena pré-coito. Assim, nem a cena gráfica, nem o direcionamento a partir do título, nem a aparência de cada caligrama isolado, nem o texto verbal podem ser considerados fora de suas inter-relações textuais.

Provavelmente a parcela visual é a principal responsável pela confusão entre dado da obra e o produto interpretativo, dada sua propensão à ideia de automatismo interpretativo. Como um dado a partir do qual se funda a percepção de uma realidade, o olhar tende à naturalização e totalização, mas como a crítica ao pensamento operatório feita por Merleau-Ponty e a ideia de Sartre da imagem representativa como uma construção do pensamento já apontaram, o apagamento de um caminho interpretativo não

pode ser confundido com a inexistência de interpretação. Pode-se pensar, nesse caso, a diferenciação entre aquilo que é dado da percepção e aquilo que é resultado interpretativo, ou seja, barthesianamente o que é elemento da obra e o que é elemento do texto³⁹⁵ em um gênero textual verbo-visual, a partir da necessidade de relação para o estabelecimento de sentido.

Assim, dado da percepção em um escrito verbo-visual é qualquer significante que possa ser descrito isoladamente, que não dependa de qualquer nível de interação com outros significantes para ser definido: o desenho, o texto verbal, o painel e a sarjeta isolados em uma história em quadrinhos. O fragmento de texto verbal e a forma visual de cada fragmento em um poema visual. Já o resultado interpretativo é qualquer nível de identificação semântica que necessite de interação entre signos para poder ser descrita. Isso quer dizer que alguns traços normalmente descritos como dados do texto, como o caso da figura geral formada pelos fragmentos verbais no poema visual moderno ou a homeostase entre texto verbal e visual, a complementaridade de desenhos ou ação na história em quadrinhos serão também resultados interpretativos. Isso porque não é uma figura propriamente dita o que compõe o poema visual moderno, ou o tempo o que define relações nas histórias em quadrinhos mas, em ambos os casos, a composição de fragmentos que podem assumir essa ou aquela forma de coesão a partir da interação projetada pela leitura.

A segunda questão corresponde ao cerne da tese construída até aqui: o estabelecimento das características de composição e de leitura que fundamentam as relações de aproximação entre as diferentes formas de criação de textualidades mostradas pela poesia visual moderna e história em quadrinhos. A aproximação entre os gêneros textuais foi realizada a partir de dois eixos complementares, a análise da constituição dos textos (a partir da fenomenologia da percepção

³⁹⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.71-78.

e da estética da recepção) e a de seu funcionamento (a partir da estética da recepção e dos parâmetros rítmicos). No tocante à constituição dos textos, a fenomenologia a partir de Merleau-Ponty e Sartre enfatizou a importância da análise que abarque a parcialidade do olhar humano e sua tendência à criação de totalidade a partir de sua parcialidade e, conseqüentemente, a ação a partir de suas limitações e tendências. A ideia da imagem como pensamento mostra o quanto de artificialismo, ou seja, de construção está por trás das significações criadas a partir do olhar e, logo, o quanto de naturalização é engendrado mesmo em leituras aparentemente simples. Os exemplos analisados anteriormente puderam demonstrar isso através da constante necessidade de reavaliações dos caminhos de construção em ambos os gêneros textuais que têm como consequência o efeito de simultaneidade, que aparece somente após uma laboriosa análise e reavaliação de caminhos e possibilidades de estabelecimento do texto. Ora, para que se possa dizer que há um efeito de simultaneidade posterior deve-se, em certa medida, trabalhar com um apagamento desse processo de leitura para a experimentação textual chegar a esse resultado.

No mesmo sentido, o fundo comum a toda expressão, analisado também a partir da fenomenologia da percepção, apontou para a comparabilidade das diferentes formas de significação. Mesmo com os desenvolvimentos progressivos em cada área, que tendem a acentuar as idiossincrasias de cada tipo textual, o intercâmbio entre diferentes tipos de signo podem apontar para terrenos de construção formal comuns entre diferentes gêneros textuais. São dois os momentos distintos de compreensão dessa comparabilidade. Um deles é a percepção da relacionabilidade de todo esforço expressivo, o que tornou, por exemplo, relacionáveis e comparáveis as diferentes formas de se pensar o ritmo a partir das palavras e das imagens, a ponto de poderem ser explicadas a partir dos mesmos parâmetros.

O outro ponto é a compreensão de que as particularidades formais serão baseados em princípios organizacionais que, mesmo sendo mais específicos de cada tipo textual, terão mais ou menos trânsitos com outras formas. A música pode lidar com o ritmo e a melodia sem entrar nos meandros verbais. A poesia pode se utilizar do ritmo verbal sem a necessidade de visualidade. O cinema pode se utilizar de visualidade, ritmo, e melodia mas não de estaticidade espacial. As histórias em quadrinhos se baseiam no ritmo e na visualidade e podem abarcar todos os meandros da verbalidade, mas não podem se utilizar de movimentação que não seja construção do leitor, assim como a poesia visual. Essa conjunção de limitações e compartilhamento de características formam terrenos textuais em que uma ou mais características definidoras de diferentes gêneros possam ser associadas. Uma primeira postulação pode, então, ser feita ao se colocar que diferentes gêneros textuais podem ser aproximados formalmente se dispuserem ao menos de um princípio organizacional comum que permita a formação de composições estéticas equivalentes sem que isso, ao mesmo tempo, implique a perda de características definidoras de cada um.

Nesse sentido, a ideia de ritmo e os parâmetros da estética da recepção, parâmetros teóricos que permitiram a compreensão das diferentes formas de ordenação da leitura através da fragmentação. Essas ordenações apontaram para a formação das características comuns a ambas as textualidades a partir de um mesmo princípio ou terreno textual, o da *justaposição estática* de momentos significantes verbo-visuais e vazios textuais graficamente marcados. Esse terreno torna a história em quadrinhos e a poesia visual moderna duas textualidades baseadas na projeção interpretativa textual a partir de fragmentos verbo-visuais que dividem um mesmo espaço estático, conceito que torna contínua a necessidade de criação de imagens intermitentes construídas entre os momentos vazios nos processos de leitura. Se a construção

imagética também pode ser considerada uma constante em meios não ordenados visualmente, o fato de a poesia visual moderna e a história em quadrinhos serem formadas por vazios fisicamente localizáveis (o aspecto negativo em consequência direta à fragmentariedade dos dados positivos da obra) tornou a ideia do ritmo preponderante para aproximar as possibilidades formais desses ambientes aparentemente díspares.

A justaposição estática como característica definidora é que permitiu, por exemplo, erigir lugares em que textos verbais em prosa e verso pudessem construir relações similares ou correspondentes de interconexão verbal sem perderem suas particularidades formadoras como a compacidade discursiva de cada uma ou a unidade rítmicas que as definem. O que isso indica e que pode ser colocado como segunda postulação é que o compartilhamento de princípios organizacionais fazem com que o relacionamento entre os significantes provoquem, conseqüentemente, similaridades e paralelismos entre as dinâmicas de leituras dos diferentes gêneros textuais. É através da justaposição estática intersemiótica que o desenho e a palavra poderão formar significações ao mesmo tempo possibilitadas pela fixidez na página e manifestadas pela oscilação sígnica criada na dinâmica entre signos e vazios na leitura da página. O movimento e a criação de ações e discursos na história em quadrinhos, a formulação da imagem e do verso visual na poesia visual moderna, por exemplo. Uma condição dupla, paradoxal, mas não contraditória de estaticidade fragmentária e dinâmica espacial verbo-visual e de dinâmica espacial *através* da estaticidade fragmentária verbo-visual, que é, enfim, a base comum que aproxima história em quadrinhos e poesia visual moderna.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANJOS, Augusto de. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.41.
- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *O Espelho Interior*. O mito solar nos contos indianos de Mallarmé. São Paulo: Annablume, 1993.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Brasília: Editora UNB, Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2004.
- ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm*. An introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Biblioteca on-line de ciências da comunicação Universidade da Beira Interior, Portugal, 2001. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf Consultado em: 11/02/2014.
- BAL, Mieke. *Reading "Rembrandt"*. Beyond the Word-Image opposition. New York: Cambridge University Press, 1991.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. *Noções de história da Literatura*. Vols. 1 & 2. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.
- BOHN, Willard. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Chicago: The University Chicago Press, 1986.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária: Husserl x Ingarden*. São Paulo: Edusp, 1990.
- BRANCO, Pércio de Moraes. *Dicionário de Mineralogia e Gemologia*, São Paulo: Oficina de Textos, 2008.
- BRYSON, Norman. *Vision and painting. The logic of the gaze*. London: Macmillan, 1983.
- CAGNIN, Antonio Luis. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CALVO, Agustín García. *Tratado de rítmica y prosódia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto. *Paul Valery: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Xadrez de Estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EdUFBA, 1996. p.29-39.
- CARPEAUX, Otto Maria. As revoltas modernistas na literatura. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p.50.
- CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- CHOCIAI, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill

do Brasil, 1974.

COUPERIE, Pierre [et. al.]. *Historia em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.

COZAR, Rafael de. *Poesia e imagem: formas difíceis de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.

CUMMINGS, E. E. Poem(a)s. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DRUCKER, Johanna. *Figuring the word*. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics. New York: Granary Books, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2002b.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELKINS, James. *Visual Studies*. A skeptical introduction. New York and London: Routledge, 2003.

FALEIROS, Álvaro. Três Mallarmés: traduções brasileiras. *Aletria*, UFMG, v. 22, nº1, p.17-31, 2012. Disponível em:

http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2022/22,%201/02-Alvaro%20Faleiro.pdf Acesso em: 04/05/2014.

_____. Um lance de dados: Contrapontos à sinfonia haroldiana. *Revista de Letras*. UNESP, v.47, n.1, p. 11-30, 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettras/article/view/515/679>. Acesso em: 04/11/2013.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FERNANDA-MIRANDA, Maria Elena. *Apollinaire y la guerra*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Bruxelas, 1999. Disponível: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3058001.pdf> Consultado em: 13/03/2015.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

- _____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- _____. *Introdução ao arquíteto*. Lisboa: Vega, 1986.
- GOSCINNY, René & UDERZO, Albert. *Asterix Gladiador*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- _____. *Asterix e os Normandos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- _____. *Asterix Legionário*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- GREIMAS, A.J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1975.
- GUEST, Edwin. *A history of english rythm*. London: William Pickering, 1838.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaio sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- _____. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (orgs.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 170-182.
- HERRIMAN, George. *Krazy Kat*. Páginas dominicais 1924-1925. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2007.
- HATERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- ISER, Wolfgang. *Atto de leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MACHADO, Carlos. Poesia em metamorfose: Implicações éticas na exégesis e reescrita literárias, In: ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. 2005. Madrid: AIETI, p. 862-875. Disponível em: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_CM_Poesia.pdf>. Acesso em

05/06/2014.

MALHERBE, François de. *Œuvres complètes*. Paris: Librairie de L. Hachette et cia, 1862.

MALLARMÉ, Stéphane. *A tarde de um fauno e Um lance de dados*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

_____. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier; Eugène Fasquelle Éditeur, 1897.

_____. *Poemas*. Tradução e notas de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MAUÉS, Scheila. Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético. In: Zunái: Revista eletrônica da poesia e debates. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm
em: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3058001.pdf>

MAZZUCHELLI, David & KARASIK, Paul. *Cidade de vidro* (adaptação do romance de Paul Auster). São Paulo, ViaLettera, 1998.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006.

_____. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2008.

MED, Boumhill. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1994.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992

MOLOTIU, Andrei (org.). *Abstract Comics: the anthology*. Seattle: Fantagraphics, 2009. Preview disponível em: <http://www.fantagraphics.com/images/stories/previews/abstract-preview.pdf> . Consultado em: 06/01/2013.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Shazam!*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. . *Do inferno*. São Paulo: Venetta, 2014.

MOORE, Alan & GIBBONS, Dave. *Absolute Watchmen*. New york: Dc Comics, 2005.

- _____. *Watchmen*. 04 Vol. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- _____. *Watchmen*. 12 Vol. São Paulo: Editora Abril, 1999.
- MOORE, Alan & LLOYD, David. *V de vingança*. 05 Vols. São Paulo: Editora Abril, 1989-1990.
- MURRAY, David. *Literary Theory and Poetry*. Extending the canon. Londres: B.T. Batsford Ltd., 1989.
- NANCY, Jean-Luc. *The Ground of image*. New York: Fordham University Press, 2005.
- OLINTO, Heidrun, Krieger (org.). *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.
- OTOMO, Katsuhiko. *Akira*. 38 vols. São Paulo: Editora Globo, 1990-1998.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Do Romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- POZZI, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi Edizioni, 1981.
- QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Edições Loyola & Unimarco Editora, 1994.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. Arca dos Palimpsestos. In: *Nova Renascença*, v.15, n.56, p.59-92, Porto, 1995.
- _____. Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas. *Texto Digital*. Florianópolis. Ufsc. v. 6 n. 2. 2010. Em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2010v6n2p110> . Acesso em: 15/12/2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *Que é a Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SILVA, Rogério Barbosa da. *O signo da invenção na poesia Concreta e noutras poéticas Experimentais: uma análise da poesia brasileira e*

- portuguesa dos anos 1950-2000. (Tese). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2005.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010
- SPIEGELMAN, Art. *À sombra das torres ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Breakdowns*. Retrato do artista quando jovem % @ & #!. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- _____. *Maus*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- STROPARO, Sandra M. Stéphane Mallarmé – cartas sobre literatura. *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, número 9. 2010. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16929/16929.PDF> Data de Acesso: 01/06/2014.
- TAPIÉ, Victor-L. *O Barroco*. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- TELES. Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. Teoria e prática do texto literário. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- _____. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- TINIANOV. Iuri. *O problema da linguagem poética I*. O ritmo como elemento constitutivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.
- _____. *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.
- THOMPSON, Craig. *Retalhos*. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2009.
- WARE, Chris. *Jimmy Corrigan, o garoto mais esperto do mundo*. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2006.
- _____. *Acme Novelty Library*. 21 Vols. Montreal: Drawn and Quarterly Books, 2007.